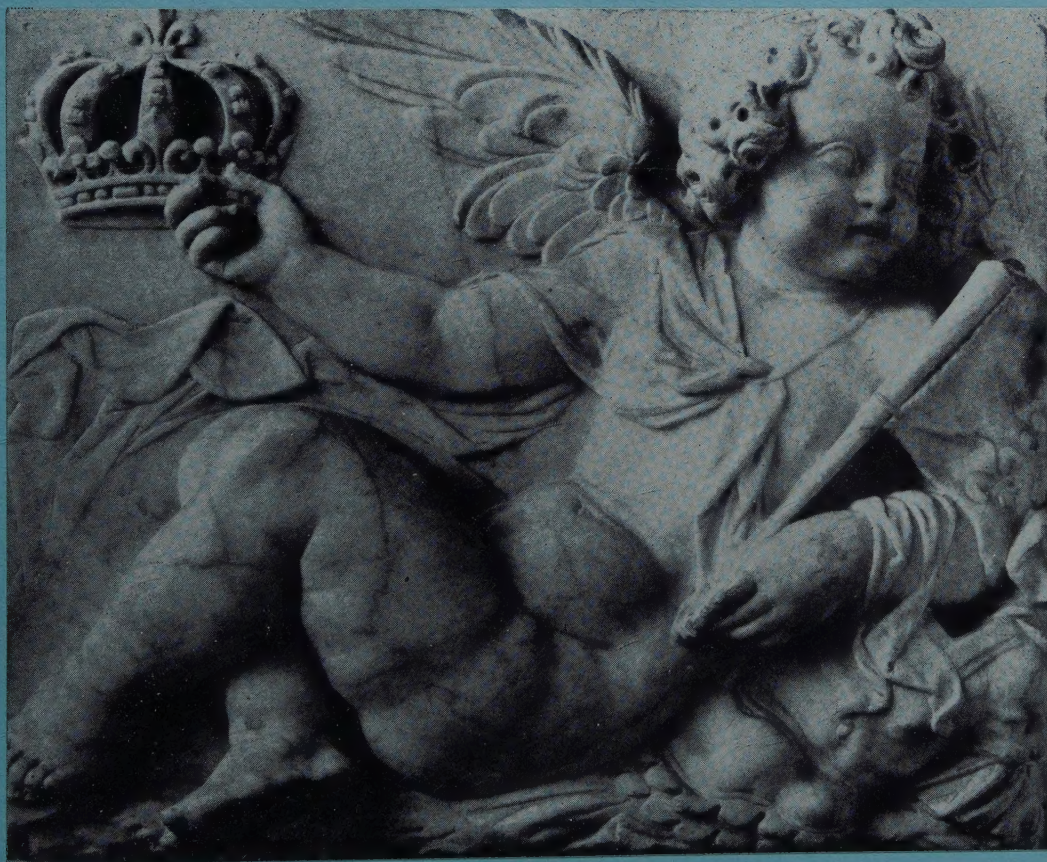


GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MAI - JUIN 1959



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE — TOME LIII

CENT-UNIÈME ANNÉE

1084^e-1085^e LIVRAISONS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires.
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute of Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

INTRODUCING BENIGNUS CAMPUS

*WITH AN EXCURSUS ON THREE ALLEGORICAL DRAWINGS PROBABLY COPIED
AFTER ANTOINE CARON **

BY ERWIN PANOFSKY

*Affectionately Dedicated to Richard Salomon
on His Seventy-Fifth Birthday.*

I

EVEN amidst the treasures of the Cabinet des Estampes the visitor receives a shock of pleasant surprise when chancing upon two enormous brush drawings the quality of which is even more impressive than their size (figs. 1 and 2).

A slight discrepancy in the present dimensions notwithstanding, these two huge drawings must be considered as counterparts. Both come from a collection which in 1868 was transferred from the Bibliothèque Ste. Geneviève to the Bibliothèque Nationale and still occupy consecutive pages in one and the same volume. Both seem to date from the third quarter of the sixteenth century and are evidently the work of the same artist. Both are executed in the same technique—black brush on brownish-grounded paper, heightened with white—and ruled with a grating of about 3 cm in order to facilitate enlargement. Each of them shows one of those two Cardinal Virtues which were most frequently represented as a pair, viz., Justice and Prudence. And that these two Virtues—both conceived as statues—were intended to face each other symmetrically (the figure of Justice on the “dexter,” the figure of Prudence on the “sinister” side) is proved by the perspective of the supporting pedestals¹.

From an iconographical point of view—and in this respect they differ from three nearly contemporary French drawings which also come from the Bibliothèque Ste. Geneviève and also represent the Virtues of Justice and Prudence, the latter in two different versions²—these two impressive studies do not present any major pro-

* For information as to the signatures and measurements of the drawings preserved in the Cabinet des Estampes I am greatly indebted to Messrs. Jean Adhémar, Millard Meiss and, above all, Louis Grodecki; and for kind assistance in other respects to Mr. Ernst H. Kantorowicz and Miss Rosalie Green. The photographs reproduced in Figs. 3 and 4, I owe to the kindness of Mr. Jan G. van Gelder.



FIG. 1. — BENIGNUS CAMPUS. — Justice. Paris, Cabinet des Estampes. Phot. B. N.



FIG. 2. — BENIGNUS CAMPUS. — Prudence. Paris, Cabinet des Estampes. Phot. B. N.

blem, except for the fact that Justice (fig. 1), while agreeing with the conventional representations of this Virtue in carrying the traditional attributes of balance and sword, differs from them in wearing a cuirass (*thorax*) beneath her garment and a crown on her head. The cuirass may be explained, like the helmet worn by Justice in the drawing reproduced in fig. 5, as an extension of the sword motif—an extension suggestive of the curious, chiasmic definition of imperial dignity at the beginning of Justinian's *Institutions* (*"Imperatoriam maiestatem non solum armis decoratam sed etiam legibus oportet esse armatam,"* "the imperial majesty must not only be adorned with arms but also armed with laws") and possibly alluding to the specific significance of the *thorax* as a symbol of wisdom³. The crown, on the other hand, had been assigned to Justice, the "Virtue of Virtues," already in Coptic art ("Chapel of the Personifications" at El Bagawat) and had remained part of what may be termed a semisecular and often specifically "legalistic" tradition in the Middle Ages. Representations of Justice crowned in contrast to her fellow Virtues are found, for example, in Giotto's Arena Chapel, in Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* fresco in the Palazzo Pubblico at Siena, and in the Dante manuscripts⁴. No doubt, the somewhat anachronistic presence of this attribute in our drawing is meant to stress the precedence of Justice over Prudence even more forcefully than does the heraldic relationship between the two figures.

The attributes of Prudence (fig. 2) conform to normal mid-sixteenth-century standards. She is characterized by the time-honored attribute of the serpent (based, of course, on Matthew 10:16) and by the fact that she has not one face but two—one young and strongly lighted, the other older and obscured by shadow. The younger face, needless to say, symbolizes the future, the older, the past: "Prudence," says Ripa, "is a true and certain knowledge ... born of the simultaneous consideration of the past as well as the future." It should, however, be borne in mind that this bicephalism represents a humanistic deviation from a mediaeval tradition according to which Prudence—"remembering the past, taking account of the present and foreseeing the future"—was represented with three heads rather than two. The mediaeval *Prudentia triceps* appears to have been recast in the image of the Roman Janus; which is corroborated not only by Ripa's "*Donna con due faccie simile a Giano*" but also by the fact that in the earliest instance known to this writer, Raphael's *Prudenza* in the Stanza della Segnatura, one of the faces is that of a bearded man, precisely as in the Roman *aes grave*⁵.

II

More puzzling than the iconography of our drawings is their destination. Since the two "statues" were to be carried out on a larger scale and in some other, final medium (witness the grating), and since this final medium can hardly have been that

of engraving or woodcut (witness, apart from the extraordinary size of the drawings, the fact that Justice holds the sword in her right hand and the balance in her left, as was the usual arrangement), we have to choose between two alternatives: real sculpture or simulated statues in grisaille.

Of these alternatives the second seems less probable than the first; supported by pedestals, attached to pilasters and casting shadows upon an adjacent strip of wall, the figures give the impression of tangible, three-dimensional entities incorporated into an architectural ensemble. Assuming such to be the case, we have a further choice: we have to decide whether the program of this suppositive ensemble was of a secular or a religious character. And here again the first alternative seems to be preferable to the second.

In a religious composition—e.g., in an altar or tomb, where Virtues frequently occur from *ca.* 1325 in Italy and from *ca.* 1500 in the North—their number is hardly ever limited to two⁶; and even under the assumption that our pair of drawings originally formed part of a series of four or seven, it would be difficult to imagine that the idea of distinguishing Justice by a crown, rare even in the Middle Ages, should have been revived within a purely religious context.

This special distinction of Justice suggests, it would seem, that the statues to be executed on the basis of the Paris drawings were destined to lend dignity to a place dedicated to the administration of law, that is to say, for the Council Chamber—also serving as a courtroom—of a governmental or municipal building, most probably a Town Hall. They may have been intended either to flank the entrance, surmounted, perhaps, by a pediment exhibiting appropriate heraldic devices; or to form part of one of those gigantic fireplaces which gently heated and gorgeously adorned the Council Chambers of mid-sixteenth-century Town Halls in the Low Countries, particularly Holland, and in the adjacent districts of Germany, viz., the Rhineland and Westphalia. It is this second hypothesis which I am inclined to accept because it can be supported by monuments either extant or contemplated.

The mantel of Jacob Colyns de Nole's famous fireplace in the Town Hall of Kampen (completed in 1545), for example, shows on the left a statue of Prudence Standing; on the right, a statue of Fortitude Standing; in the center, a Charity group between standard-bearing lions; and in an aedicula on top of the entire structure, a statue of Justice Enthroned (fig. 3)⁷; and even closer is the resemblance which exists between the iconographic program suggested by our drawings and that of a big fireplace designed, though not executed, for the Town Hall of Zwolle in 1560 (fig. 4)⁸. For here the statues of Justice and Prudence, both standing, are seen facing each other—the former on the left, the latter on the right—while the space between them is occupied by a relief of the Last Judgment surmounted by a statue of St. Michael between two standard-bearers.

III

Be that as it may, certain it is that the two Paris drawings originated in the very region in which the "courtroom fireplace *de grand luxe*," if we may call it thus, enjoyed a real vogue at the time.

In the Cabinet des Estampes they are classified as "Ecole de Fontainebleau," and this classification is quite understandable. The influence of the School of Fontainebleau extended, directly or indirectly, all over Northern Europe; and what our drawings bring immediately to mind are the caryatids produced by the greatest French sculptor of the mid-sixteenth-century, Jean Goujon, and his collaborators. As far, however, as their actual provenance is concerned, all indications point to the Lower Rhine.

In the first place, while their vocabulary is "Goujonesque," their expressive quality is distinctly Germanic, particularly in the case of the fiery Prudence whose garments seem to billow in an imaginary gale and who, clutching her powerful, ferocious serpent with an iron grip and holding it aloft as if to prevent it from attacking her, looks more like the votary of some strange, wild cult involving snake dances than like a representative of intellectual ability. In the second place, the chiaroscuro technique employed by our artist (black brush heightened with white) is in itself unusual in sixteenth-century France, whereas it had retained its popularity in the Germanic countries. In the third place, we are able to identify the author by name.

In the lower left-hand corner of the Prudence drawing there is a contemporary or nearly contemporary inscription in faded ink



FIG. 3.—JACOB COLYNS DE NOLE.—Fireplace in the Town Hall of Kampen completed in 1545. C.P.L.I., Amsterdam.

which reads: "...gnus Campus inuentor." The name to which this inscription refers can be completed only into BENIGNUS CAMPUS—a name not famous enough (so far as I know, no work of art has been connected with it thus far) to invite one of those arbitrary or even fraudulent attributions which we so frequently encounter in drawings inscribed with the names of Michelangelo, Raphael, Titian, or Dürer; no one would have had an interest to assign an anonymous drawing to Benignus Campus without positive reasons. No matter, therefore, whether the inscription is the artist's own signature, a collector's note, or—as is most probable in view of its script and phraseology—a record of the *chef d'atelier* who wished to state that one particular collaborator had supplied this particular *modello*, we can safely accept the Prudence drawing and, by implication, its counterpart as works of Benignus Campus, all the more so as their style and character are surprisingly consistent with what little we know of this nearly-forgotten artist.

Benignus Campus (or Campis) was a citizen of Cologne, where he was enrolled, as a painter, in the Confraternity of St. Achatius in 1555; he is still mentioned in 1573, but the dates of his birth and death are unknown. In 1567 a writ of attachment (*Leibespfändung*) deprived him of all his personal property, and it may have been in this connection that he left town for a time. For in the same year we find him at work some fifty miles to the north of Cologne—engaged, as we may note with gratification, in providing designs for a gigantic fireplace quite similar in style and disposition to the "courtroom fireplaces" of Kampen and Zwolle, though private rather than official in character.

In 1563 Master Jost (or Joist) de la Cour—to judge from his name, a Frenchman or Lotharingian by birth and, to judge from his style, a pupil of Jean Goujon—had signed a contract with a Westphalian nobleman, Rüttger von Horst, according to which he had to execute the largest and most elaborate of the numerous fireplaces which once were the pride of Rüttger's magnificent castle ("Haus Horst," not far from Essen and only twenty or thirty miles from the Dutch border) and were later transferred to another Lower-Rhenish castle, "Haus Hugenpoet" near

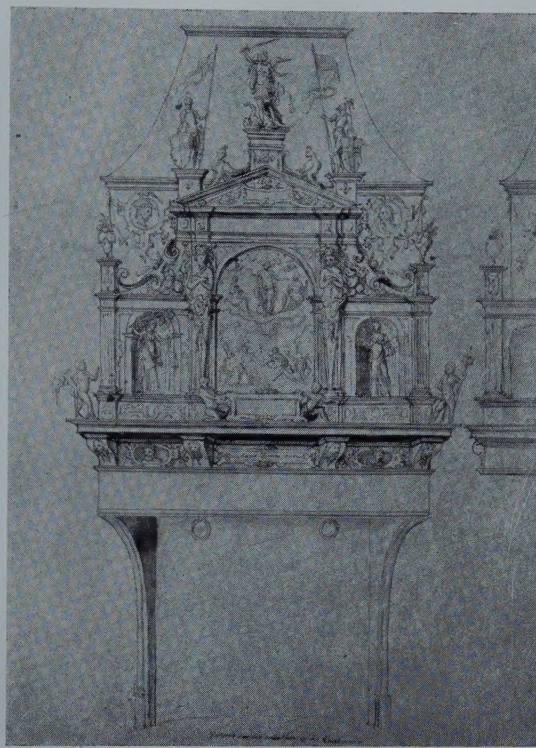


FIG. 4.—Stedelijk Archief, project for a fireplace in the Town Hall of Zwolle, dated 1560.

Düsseldorf. This fireplace is known as the "Troja-Kamin" because the miscellaneous program of its reliefs includes such subjects as the Judgment of Paris and the Destruction of Troy⁹. And in a document of 1567 "Benignus Campis von Cöllen" is mentioned as one of Jost de la Cour's collaborators¹⁰.

These bits of information, particularly the record of Benignus Campus' collaboration with a sculptor imbued with the ideals of Jean Goujon, agree to perfection with what could be inferred from the drawings themselves. These drawings, therefore, may serve to rescue from oblivion the memory of an artist who—"secondo la natura di quei tempi," as Vasari would say—must be regarded as a man of real genius, distinguished not only by good craftsmanship but also by originality, taste (witness the skilful handling of what may be called the problem of bicephalism), genuine passion, and even a certain grandeur. Apparently not very lucky in his life, Benignus Campus does deserve a little niche in the Temple of History.



FIG. 5.—After ANTOINE CARON (?).—Prudence as Mother of the Arts. Paris, Cabinet des Estampes. Phot. B. N.

EXCURSUS

THREE ALLEGORICAL DRAWINGS PROBABLY COPIED AFTER ANTOINE CARON

In contrast to the two magnificent studies attributable to Benignus Campus, the three drawings mentioned above as representing the same subjects and also coming from the Bibliothèque Ste. Geneviève (figs. 5-7) are not remarkable for either size or quality¹¹. They are,

however, worthy of consideration for other reasons.

Executed in pen and bistre and only about half as large as the two drawings by Benignus Campus, they were evidently produced by a French artist (witness, quite apart from the style, the French inscriptions on the drawing reproduced in fig. 5) and no less evidently form a coherent series.

It is impossible to decide whether this series was originally intended to comprise personifications other than Justice and Prudence, and whether it was made in preparation of paintings, tapestries or reliefs; for statues in the round are excluded by the elaborate background, and prints by the right-handedness of the figures as

well as the non-inversion of the lettering in fig. 5. We are, however, safe in considering them as copies rather than originals. The line is dry yet shaky, and we can observe a number of actual errors which can be accounted for only by misunderstandings on the part of a copyist: the base molding of the pedestal on which the trophy in the Justice drawing rests (fig. 7) does not properly continue around the corner, and the strings of the palm-bearing scale of the balance are all attached on one side instead of being evenly distributed about the circumference, so that the scale would inevitably tip over.

What lends some interest to these rather indifferent drawings is, first of all, the possibility, even probability, that they transmit inventions of an artist who has attracted much and well-deserved attention in recent years: Antoine Caron (probably 1521-1599), a follower of Primaticcio and in the judgment of his contemporaries superior to "*ces Peintres renommez, / Dont la Grèce se louë et dont Rome se vante.*" The drawing reproduced in fig. 5 is inscribed "M. Carron"; and since all the Carrons or Carons whose Christian names begin with an "M" appear ineligible for chronological and other reasons¹², it does not seem hazardous to assume that the "M." stands for "Monsieur"—a courtesy quite understandable in view of Antoine Caron's high standing at the French court as well as in the eyes of his confrères¹³.

The style of the drawings, as far as it can be perceived through the veil of a weak rendering, agrees with that of Caron's documented or generally accepted works (compare the extravagantly proportioned yet curiously indolent figures with, for example, the statues on the balustrade in the *Triumph of Winter*, with the group of four women near the left-hand margin of *Augustus and the Sibyl of Tibur*, or with the Daughters of Lot in the middle distance of *Abraham and Melchizedek*)¹⁴. And—which is the second point of interest—the way in which our drawings deal with so well-worn a subject as the Cardinal Virtues is entirely in harmony with the intricate and novelty-seeking spirit that is the very signature of Caron's genius. In fact the originals which they reflect may well have been connected with one of the many festive decorations in which Caron participated and in which the Virtues may be presumed to have



FIG. 6—After ANTOINE CARON (?).—Prudence Holding the Key to the Fruits of Human Endeavor. Paris, Cabinet des Estampes. Phot. B. N.



FIG. 7.—After ANTOINE CARON (?).—Allegory of Justice.
Paris, Cabinet des Estampes.
Phot. B. N.

played their traditionally prominent part: the decoration for the *Entrée* of Charles IX into Paris (scheduled for 1561 but subsequently postponed to 1571); the *Entrée* of Henry III into Paris after his elevation to the throne of Poland in 1573; or the wedding of the Duc de Joyeuse in 1581.

The animated Prudence in the first drawing (fig. 5), crowned with laurel, is characterized by a pair of compasses, a frequent attribute of hers from ca. 1460¹⁵. But to this attribute there have been added not only a measuring rod or ruler (which logically belongs to the compasses and therefore makes the figure look like a personification of Geometry as normally depicted by artists and explicitly defined by Dürer in the title of his treatise on "*Messung mit dem Zirckel vn Richtscheyt*")¹⁶ but also a number of other, less conventional features.

In her left hand she carries a curious object: a fruit (perhaps intended to be a pomegranate, symbol of both abundance and unity)¹⁷ into which are stuck six palm branches and out of which grows a kind of diminutive maypole, consisting of a rigid little laurel branch that serves as an axis for seven hoops in turn adorned with laurel leaves. As unattractive and useless as any cup awarded to a golf or tennis champion, this object would seem to be a kind of prize or trophy, the number of hoops apparently referring to that of the liberal arts. This interpretation is confirmed by the big Tuscan column at the Virtue's feet the spiralized inscription of which enumerates the liberal arts in due order, beginning with GRAMA[IRE] and ending with MUSICQUE. Prudence, then, is here conceived as the guiding principle of the arts; but these include not only the liberal arts but also those "mechanical" arts which represent the practical application of principles established and transmitted by theory ("*ars*", as Thomas Aquinas puts it, "*est recta ratio faciendorum operum*").

As the liberal arts are symbolized by the Tuscan column, so are the applied arts by an Ionic column of equal size but merely fluted rather than inscribed (it is a commonplace in Renaissance literature and art that theory and practice are the "pillars" of all rational human activities). And as the "Column of Liberal Arts" is fittingly accompanied by books, so is the "Column of the Applied Arts" accompanied by scientific or engineering instruments: an L-square; a drafting board

and a strange little gadget, somewhat resembling a barber's pole, which—as I learn from Professor Lynn White—is a portable sundial, already mentioned by Chaucer as the shepherd's "chilindre" (an instrument of exactly the same appearance, except that the curves indicating the annual variation of the shadow's length are more correctly drawn and that it also shows a set of planetary tables forming a kind of collar around its lower part, is illustrated in Charles Singer *et. al.*, eds., *A. History of Technology*, III, Oxford, 1957, p. 597, fig. 351 E). Whether the four sailing ships in the background refer to Navigation (often adduced as one of the most important practical arts in classical and late antique writing) I dare not decide.

The second, simpler composition (fig. 6) shows laureled Prudence once more. But in addition to the now familiar attributes of compasses and ruler she holds an apple and a big key, the latter normally characteristic of Grammar¹⁸ but here apparently inspired by St. Luke's (11:52) and the Church Fathers' *clavis sapientiae*. It fits the padlock securing a basket filled with many more apples, and these apples evidently represent the *fructus industriae*, *fructus ingenii*, *fructus laboris* or *fructus studiorum*, to mention only a few of many handy classical phrases¹⁹. Where the first drawing might bear the motto: "Prudentia Mater Artium," the second might be captioned "Prudentia Clavicularia Bonorum."

Both these interpretations of Prudence are, so far as I know, unique. And this is also true of the third member of the series: a most elaborate Allegory of Justice (fig. 7).

The Scholastics (see, e.g., Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, I, qu. XXI, art. 1) divided justice into *iustitia distributiva* (meting out just reward and punishment) and *iustitia commutativa* (adjudicating the rights and obligations arising from such transactions as sales, loans or bequests). But cases in which this distinction was translated into the language of art (as in Ambrogio Lorenzetti's *Buon Governo* in the Palazzo Pubblico at Siena) are rare indeed. Normally the artists limited themselves to the glorification of *iustitia distributiva*, which, in contrast to *iustitia commutativa*, appertains to God Himself.

Our drawing, too, visualizes the idea of a Justice disinterested in the ways of commerce and exclusively concerned with punishing evil and rewarding good. What is unusual is that, within this "distributive" function, a further distinction has been made between the secular and the religious spheres. According to the *Digests* as well as the *Institutions*, jurisprudence is "the apperception of all things divine and human, and the knowledge of right and wrong" ("*iuris prudentia est divinarum atque humanarum rerum notitia, iusti atque iniusti scientia*")²⁰. And while the *Corpus Iuris* attributed this "*divinarum atque humanarum rerum notitia*" to "jurisprudence," that is to say, the study and administration of justice, the Middle Ages transferred it to Justice herself: "Justice observes, with many sighs, that which pertains to God as well as man," says Placentinus (d. 1192)²¹.

In conformity with this doctrine, our drawing exhibits an antithetical com-

position within which even the conventional attributes of sword and balance assume a novel significance. On the left, we have the symbols of reward and punishment in the domain of *res humanae*: a magnificent Roman trophy, culminating in a laurel branch, on which the figure of Justice rests her elbow; and the executioner's sword which she carries in her hand. On the right, we have the symbols of reward and punishment in the domain of *res divinae*. The first case of rejection and acceptance is recalled to mind by the altars of Cain and Abel: the offerings of Cain, the "fruit of the ground," refuse to burn, emitting only heavy smoke which settles upon them in a dark, bloated cloud; whereas the offerings of Abel, the "firstlings of his flock and of the fat thereof," are being consumed by bright, proud flames the smoke of which rises to Heaven in a tall, white spiral. And the balance, which Justice carries in her left, appears invested with a new, religious significance in that it is equated with the Balance of the Last Judgment: one of its scales (corresponding, of course, to the altar of Abel) holds a palm branch, while in the other (corresponding to the altar of Cain) there squats—as in the *Last Judgment* on the south transept of Chartres Cathedral—a frog or toad, symbol of avarice and, by extension, evil in general²².

RÉSUMÉ : *Introduction à la connaissance de Benignus Campus.*

L'auteur attribue deux grands et vigoureux dessins, représentant *la Justice* et *la Prudence* que l'on croyait de l'École de Fontainebleau, à Benignus Campus (ou Campis) dont on sait qu'il travaillait à Cologne et en Westphalie de 1555 à 1573; Quant à leur objet, ces deux dessins pourraient bien avoir été exécutés pour servir de *modelli* aux statues qui entrent dans la décoration des cheminées monumentales, si appréciées à cette époque, aux Pays-Bas, en Rhénanie et en Westphalie.

L'«excursus» traite de trois dessins à la plume représentant les deux mêmes Vertus (*La Prudence*, elle-même en deux versions), qui révèlent un certain nombre de caractères iconographiques inhabituels et que l'auteur pense être des copies d'après Antoine Caron.

NOTES

1. The Justice drawing is preserved under the signature B 5 rés., Vol. II, fol. 20, and measures 49.2 cm by 32.6 cm; the Prudence drawing under the signature B 5 rés., Vol. II, fol. 21, and measures 47.8 cm by 31.2 cm. This small discrepancy can be accounted for by the fact that both drawings were

cut down at the margins, the Justice drawing more drastically at the top than at the bottom, the Prudence drawing (witness the pedestal) more drastically at the bottom than at the top. For the stamp of the Bibliothèque Sainte Geneviève (an interlaced S.G. within a double circle) and the transfer of the drawings so

marked to the Bibliothèque Nationale, see F. LUCR, *Les Marques et collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921, p. 424, No. 2259.

2. For these three drawings, see the Excursus, p. 280 ff.

3. For the passage from the *Institutions* and its effect on French sixteenth-century art, see D. and E. PANOFKY, *Pandora's Box; the Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York, 1956, p. 41. The cuirass was interpreted as a symbol of wisdom because it protects the breast, the seat thereof (see G. DE TERVARENT, *Attributs et Symboles dans l'art profane, 1450-1600*; *Dictionnaire d'un langage perdu*, I Geneva, 1958, col. 137).

4. The best illustration of Ambrogio Lorenzetti's figure is found in G. ROWLEY, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton, 1958, II, fig. 170. For two significant Dante manuscripts (Florence, Bibl. Laurenziana, MS Tempi 1, fol. 2; Malvern, Dyson Perrins Coll., MS 57, fol. 1), see P. D'ANCONA, *La Miniatura fiorentina, Secoli XI-XVI*, Florence, 1914, Pl. LI, and Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, London, 1908, Pl. 119. A further interesting instance is seen on the much-debated tomb of Pope Clement II in the west choir of Bamberg Cathedral. In a late-thirteenth or early-fourteenth-century text referred to by E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies; A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957, p. 112, note 75, Justice is even described as a crowned man: "*Iustitia pingitur ut vir habens coronam auream.*"

5. For the three-headed and two-headed Prudence, see E. PANOFKY, "Titian's Allegory of Prudence" in *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 149 ff. To the instances of two-headed Prudences there may be added an engraving from the School of Rosso (the older of the heads still bearded), which shows her as the conqueror of Ignorance (see now D. and E. PANOFKY, "The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau," *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, LII, p. 113 ff., Fig. 57): a *bozzetto* by RUBENS in the Antwerp Museum (P. P. Rubens [*Klassiker der Kunst*, V, 4th ed.], p. 412); and an engraving by Hendrik Goltzius (Hirschmann, No. 82), reproduced in J. H. LEXOW, "Trehodete Guder og djeveler i Norden," *Stavanger Museums Årbok*, 1957, p. 55 ff., p. 94, from which derive, directly or indirectly, four Norwegian representations illustrated *ibidem*, pp. 95-97.

6. We should remember that Guglielmo della Porta's monument to Paul III, now reduced to a wall tomb exhibiting only the statues of Prudence and Justice, was originally conceived as a free-standing structure including, in addition, the statues of Charity and Temperance which (under the somewhat misleading names of "Peace" and "Abundance") can still be admired in the Palazzo Farnese.

7. R. KLAPHECK, *Die Meister von Schloss Horst im Broiche*, Düsseldorf, 1915, p. 121, Fig. 77 (cf. THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXV, p. 504). For a special publication of the monument, see J. NANNINGA UITTERDIJK, *Der Schoorsteen-*

mantel in het onde Raadhuis te Kampen in zijn geheel en in 21 details en het Schepengestoelte, Kampen, 1904.

8. KLAPHECK, *ibidem*, p. 119, Fig. 76. For further details, see F. A. HOEFER, "De Trouwzaal in het Raadhuis te Zwolle," *Bulletin van de Oudheidkundige Bond*, X, 1908, p. 251 ff. For other Netherlandish fireplaces of the period, see, e. g., R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913, p. 217 ff.

9. For illustrations of the "Troja-Kamin" (which was not completed until 1577), see KLAPHECK, *op. cit.*, Fig. 113 (details illustrated in Figs. 102-104, 109, 115, 119-121). For another fireplace from Haus Horst, which is even more similar to that conjectured on the basis of our Paris drawings in that the central relief is combined with statues in the round, see the "Kain-und-Abel-Kamin" illustrated in Klapheck, Fig. 59. This fireplace is one of several commissioned to Henry Vernukken (*recte* Vernuicken) in 1560, for whom see THIEME-BECKER, *op. cit.*, XXXIV, p. 288 ff.

10. See KLAPHECK, *op. cit.*, p. 158, and THIEME-BECKER, *op. cit.*, V, p. 475, an article marred by the remarkable statement that Benignus Campus was employed "von Hans Horst" ("by Hans Horst") instead of "für Hans Horst" ("for Horst Castle"). See also P. CLEMEN, ed., *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, III, 1 (*Die Denkmäler der Stadt und des Kreises Düsseldorf*), 1894, p. 123 ff., particularly p. 125; and J. J. MERLO, *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit*, new ed., Düsseldorf, 1895, col. 156. For *Joest de la Cour*, see KLAPHECK, pp. 143 ff., 205 ff., and THIEME-BECKER, VII, p. 584.

11. The drawing reproduced in Fig. 5 (Cabinet des Estampes, B 5 rés., Tome I, fol. 1) measures 21.7 cm by 18.1 cm; that reproduced in Fig. 6 (*ibidem*, fol. 2), 21.8 cm by 18.0 cm; that reproduced in Fig. 7 (*ibidem*, fol. 3), 21.8 cm by 17.8 cm.

12. See THIEME-BECKER, *op. cit.*, VI, pp. 29, 81: Martin Caron the Elder, woodcarver from Abbeville, active about 1650; Martin Caron the Younger, son of the former (1626-1669) and also a woodcarver; Maria Josefa Carron, a Spanish paintress active as late as the middle of the eighteenth century.

13. See J. EHLMANN, *Antoine Caron, peintre à la Cour des Valois*, Geneva and Lille, 1955, particularly p. 9 f.

14. EHLMANN, *ibidem*, Pls. II, IX, XIII. Even the columns seen in Fig. 5 have their parallels in nearly all of Caron's pictures.

15. For instances, ranging from the Ferrarese *Tarocchi* to French tombs and Dutch as well as German prints, see DE TERVARENT, *op. cit.*, col. 109, I, with further references; cf. also A. BLUNT, "Blake's 'Ancient of Days': The Symbolism of the Compasses," *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938, p. 53 ff.

16. Exceptionally (so exceptionally that it gave rise to some dispute among the commentators) the ruler—or, rather, "ell" (*cubitus*)—was also attributed to Nemesis (Andrea ALCIATI, *Emblemata*, XXVII; PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica*, XXXVI, 42); but in this case the "ell" is not accompanied by a pair of com-

passes but by a bridle, a tradition attested to by two Greek epigrams both of which are reprinted in Claudius Minos' Commentary on the *Emblemata* while one is reprinted by Pierio Valeriano, *loc. cit.*

17. See DE Tervarent, *op. cit.*, col. 204 f., I and III.

18. See DE Tervarent, col. 100 f., III.

19. See *Thesaurus Linguae Latinae*, VI, 1, cols. 1392-1394.

20. *Digests*, I, 1, 10, 2; *Institutions*, I, 1, 1, as quoted in KANTOROWICZ, *op. cit.*, p. 139, Note 160.

21. PLACENTINUS, *Quaestiones de iuris subtilitatibus*: ... "*causas enim et Dei et hominum crebris advertebat suspiriis*" (quoted in KANTOROWICZ, *ibidem*, p. 108). This transition from jurisprudence, a domain of human activities, to Justice, an abstract—or, rather, meta-physical—entity, is also evident from the fact that

Emperor Frederick II could be designated as "*Iustitiae pater et filius, dominus et minister*" (KANTOROWICZ, *ibidem*, p. 98 ff.): the Emperor is "father" and "lord" of Justice insofar as he practices *iuris prudentiam*; but he is "son" and "servant" of Justice insofar as he follows the dictates of *Iustitia*.

22. RIPA, *Iconologia*, s.v. "Avaritia" and "Ingiustitia;" see also, *The Florentine Fior di Virtù of 1491*. N. Fersin, tr., L. J. Rosenwald, pref., Washington, 1953, p. 43. The frog or toad symbolizes Avarice because he lives on earth but, for fear that the supply might give out, never eats as much of it as he needs. And as love of money, according to the Apostle, is the "root of all evil," so is injustice, in Ripa's words, "founded upon the interest in, and the desire for, earthly commodities, and is therefore not one particular vice but a [basic] wickedness which contains all kinds of misconduct and comprises all the vices."

LE CHEF-D'ŒUVRE DE MATHIEU JACQUET DE GRENOBLE

LA " BELLE CHEMINÉE "
DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

PAR EDOUARD-JACQUES CIPRUT

EN décrivant la *Belle Cheminée* du château de Fontainebleau, tous les auteurs anciens qui ont pu la voir avant sa mutilation sont unanimes à en célébrer la magnificence. Les nombreux fragments, qui nous en sont parvenus suffisent, malgré leur dispersion, à justifier ces éloges.

On sait que la cheminée fut démontée en 1725, à la suite d'une décision de Louis XV, désireux de transformer la galerie qu'elle décorait en une salle de théâtre permanente¹. Les auteurs de cette transformation eurent heureusement l'idée de préserver les morceaux les plus importants de l'ensemble, qui étaient provisoirement déposés au « magasin », pour reprendre les termes d'un inventaire de 1733². Les parties sauvées (dont quelques-unes ont été partiellement restaurées sous Louis-Philippe) comptent parmi les pièces sculptées les plus importantes de la cheminée. Comment celle-ci se présentait-elle à l'époque où Mathieu Jacquet la monta à l'extrémité de la galerie? Jusqu'il y a très peu d'années, on pensait qu'aucune représentation de l'ensemble, datant d'avant son démontage, n'existait ou ne nous était tout au moins parvenue. Aussi, dans son essai de reconstitution de 1896 (fig. 1), l'architecte Boitte s'inspirait-il uniquement des descriptions anciennes, notamment de celles du Père Dan et de Guilbert, les plus détaillées³.

Or, il existe bien une représentation graphique ancienne de la cheminée. Elle est même d'une valeur documentaire de premier ordre, malgré ses dimensions réduites : c'est un dessin de François Dorbay, l'architecte de Louis XIV⁴. A l'extrémité de la longue galerie, que Dorbay désigne à tort sous le nom de *Galerie de François I^{er}* — en fait elle date des années 1568-1570 — on aperçoit sous le comble aigu la cheminée que Mathieu Jacquet monta contre le mur à l'extrême fin du XVI^e siècle (fig. 2). Connaissant le souci d'exactitude de Dorbay, nous avons fait



FIG. 1. — Essai de restitution de la « Belle Cheminée », par L. Boitte (1896).
 Phot. Archives Photographiques.

agrandir cette partie du dessin : le résultat dépassa tout ce que nous avions espéré ; on peut s'en rendre compte par notre reproduction. La composition générale de la cheminée, la disposition de chaque élément y apparaissent avec toute la netteté désirable. Aussi, rien ne sera désormais plus facile que de reconstituer fidèlement l'œuvre maîtresse du sculpteur d'Henri IV. Œuvre maîtresse en effet, et chef-d'œuvre incontestable : « un cammin d'ineestimabile bellezza e valore », écrivait en 1642 l'abbé Rucellaï dont on a toutes les raisons d'estimer qu'en Florentin de vieille souche, il savait apprécier les œuvres d'art exceptionnelles⁵.

La reconstitution en sera même d'autant plus aisée que nous avons retrouvé l'un des deux marchés originaux que le sculpteur passa avec les représentants

du roi pour l'exécution de la cheminée⁶.

Une comparaison du dessin de Dorbay et de l'essai de reconstitution de Boitte est fort instructive : elle aide à mieux comprendre l'esprit dans lequel Mathieu Jacquet conçut son œuvre. Tout en suivant fidèlement les descriptions anciennes, Boitte, ignorant l'aspect plastique exact de la cheminée, a interprété naturellement ces descriptions à la façon d'un artiste « éclectique » de son temps : dans son dessin, les principes de la composition à plans strictement parallèles, à compartiments nettement délimités chers à Raphaël, sont scrupuleusement suivis : tout y offre l'image d'un *pensum* académique. Or, la cheminée de Jacquet, telle que nous la connaissons maintenant, apparaît comme une œuvre typique de la fin du xvi^e siècle ; sa composition *ramassée* où les différents éléments débordent vigoureusement les uns sur les autres — c'est la composition que Michel-Ange inaugura dans ses dernières créations (on la constate notamment à la célèbre porte de la Bibliothèque Laurentienne), accuse les tendances caractéristiques des maîtres italiens de la première phase du baroque. A côté de l'essai de Boitte, où les cadres, les frises, les corniches, les panneaux avec leurs rectangles et carrés juxtaposés sont tracés avec un souci exemplaire de « régularité » linéaire, où tout effet de surprise, tout « éclatement » en profondeur sont soigneusement évités, combien l'œuvre de Jacquet apparaît vigoureuse. Le bas-relief équestre empiète résolument sur son cadre, les deux

figures allégoriques se dressent, serrées, contre ce cadre au lieu de s'étaler entre chacune des colonnes ; le bas-relief de la bataille d'Ivry (au-dessous de la statue du roi) coupe la plinthe horizontale, et son amortissement empiète de même sur le cadre du bas-relief, entre les jambes du cheval. Mêmes observations quant au grand car-

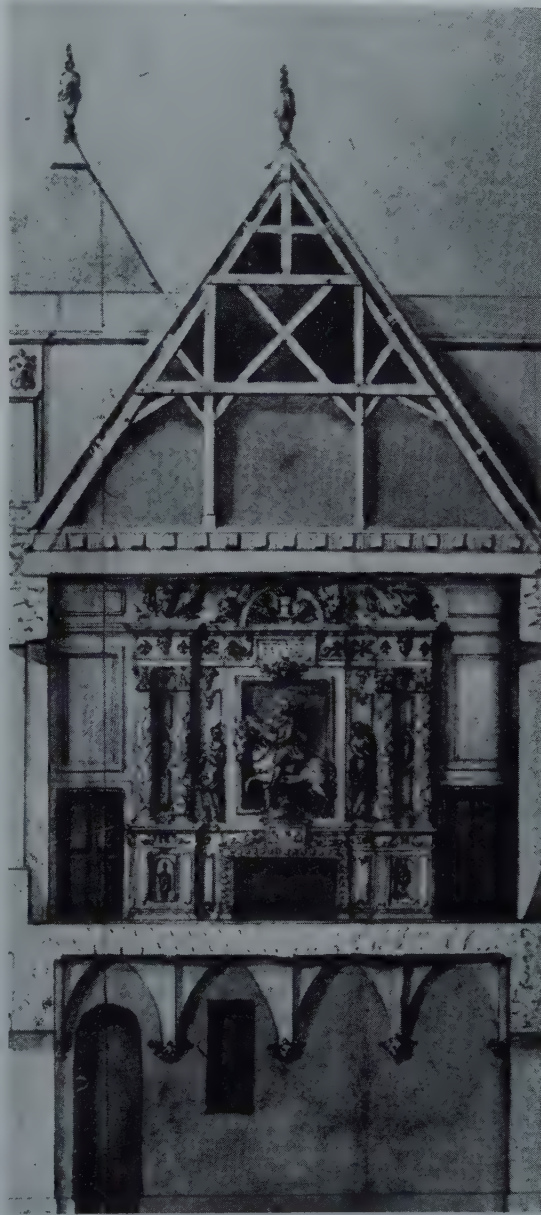


FIG. 2. — La « Belle Cheminée ». dessin par François Dorbay (1676).
Phot. Archives Photographiques.

touche au-dessus de la tête d'Henri IV, qui déborde sur l'entablement; jusqu'aux têtes des deux lions à droite et à gauche du monogramme royal qui, chez Jacquet, surgissent du fond, et donnent au motif de l'espace, alors que chez Boitte ils apparaissent plantés fort académiquement dans toute leur largeur. Il serait superflu de pousser cette comparaison plus loin : même si l'on se borne à la silhouette d'ensemble, on ne peut manquer d'être frappé par le dynamisme de la cheminée originale⁷.

La date de la *Belle Cheminée*, ou plutôt une date était autrefois inscrite sur le marbre noir au-dessus du bas-relief équestre du roi; on y lisait le millésime MDIC⁸. C'est la date que, faute d'autres renseignements, tous les auteurs ont adoptée jusqu'ici comme étant celle où Mathieu Jacquet aurait achevé son œuvre. Le Père Dan affirme même que celle-ci fut « le fruit de cinq ans des peines et des soins » de l'artiste⁹. Nous ignorons où cet auteur a puisé le renseignement. Grâce à plusieurs textes, nous pouvons en revanche déterminer avec précision la marche des travaux; elle ne concorde pas tout à fait avec les indications traditionnelles. Il convient de faire état, en premier lieu, d'une lettre d'Henri IV adressée au premier président

Nicolaï; datée du 2 novembre 1597, elle ordonne « que l'on preyne à Saint Denys les marbres neces-sayres pour la fontayne et chemy-née que j'ay ordonnée estre fayte à Fontaynebleau »¹⁰. Ainsi donc, c'est à l'extrême fin de 1597 que le sculpteur dut commencer son travail. Autre précision : le devis précité, daté du 28 mars 1600, parle des ouvrages « qu'il convient livrer et employer pour le Roy au parachèvement et entière perfection de la chemynée de la grande salle de son chasteau de Fontainebleau, outre ceux qui y ont esté faictz par Mathieu Jacquet dict de Grenoble, ... prenez et estimez dès le treisiesme jour d'aoust mil cinq cens quatre vingt dix-huict... » Une partie de la cheminée était donc terminée dès cette dernière date, et c'est seulement en mars 1600 que le sculpteur s'engageait à la parachever. Le devis permet de préciser qu'en dehors de plusieurs parties



FIG. 3. — Fontainebleau. — Cheminée montée en 1834 dans la Salle des Gardes du château. Les deux figures allégoriques à droite et à gauche proviennent de la « Belle Cheminée ».

Phot. Archives Photographiques.



FIG. 4. — Statue équestre d'Henri IV, bas-relief décorant la « Belle Cheminée », d'après un moulage. Phot. Archives Photographiques.

beaucoup si l'on considère d'une part les dimensions de la cheminée, et d'autre part les nombreuses commandes que Jacquet reçut et exécuta pendant cette période¹³.

Le prodigieux ensemble de la *Belle Cheminée* ne mesurait pas moins de six mètres de large sur près de sept mètres de haut. L'analyse des sculptures qui l'ornaient permet d'affirmer qu'elle marquait non seulement le point culminant de l'œuvre du sculpteur, mais qu'il s'agissait d'une création résumant sur bien des points le legs artistique de Pierre Bontemps et surtout de Germain Pilon.

La pièce capitale en était, on le sait, la statue équestre d'Henri IV (fig. 4). Sans qu'il soit nécessaire de rappeler des exemples plus anciens de ce motif, nous nous contenterons de reproduire ici un bas-relief dont Jacquet s'est certainement inspiré à cette occasion (fig. 5). Il s'agit d'un médaillon en marbre actuellement au

en bronze, c'étaient notamment les trois grandes pièces sculptées de l'ensemble qui attendaient encore d'être faites : le bas-relief équestre du roi et les deux grandes figures allégoriques¹¹. Le tout devait être « rendu faict et parfaict dedans six mois », c'est-à-dire vers la fin de l'été de 1600. Il convient donc d'en conclure que le millésime de 1599 se rapporte à la date où l'inscription en lettres d'or fut rédigée et gravée sur le grand panneau de marbre noir au-dessus de la statue équestre du roi (encore manquante). A cette date, toute la partie architecturale, ou presque, était déjà montée, à l'exception notamment des chapiteaux en marbre blanc des quatre colonnes¹². Ainsi, l'œuvre commencée à la fin de 1597 et terminée sans doute à la fin de 1600, nécessita près de trois années, compte tenu de l'interruption partielle des travaux entre août 1598 et mars 1600. Ce n'est pas



FIG. 5. — Médaillon en marbre représentant Henri III à cheval Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.



FIG. 6. — Cheminée provenant du Château de Villeroy (S.-et-O.), Paris, Musée du Louvre.
Phot. Archives Photographiques.

Louvre, représentant Henri III à cheval¹⁴. C'est la transposition à une plus grande échelle d'une médaille due très probablement à Germain Pilon. Comparé à ce médaillon, d'ailleurs superbe, très italianisant et d'allure « officielle », le bas-relief de Jacquet apparaît dépourvu de tout hiératisme : malgré son caractère monumental, il est d'un réalisme infiniment humain. Qu'il s'agisse de l'attitude et du costume du roi, de l'expression de son visage, du portrait même du cheval visiblement sculpté d'après nature (alors que la monture d'Henri III rappelle plutôt les modèles italo-antiques), tout y exprime cette veine typiquement nationale que l'on manque rarement de souligner à propos de cette œuvre¹⁵.

Si nous considérons maintenant les deux autres grandes figures de la cheminée (fig. 3) les allégories de la Paix et de la Clémence¹⁶, il importe de dire aussitôt qu'outre les restaurations subies à l'époque de Louis-Philippe lorsque, exhumées du magasin, elles servirent au montage artificiel de la cheminée actuelle de la Salle des Gardes, la position qu'elles y occupent nous les présente sous un angle qui ne concorde pas tout à fait avec celui qu'elles présentaient à leur emplacement primitif. Grâce au dessin de Dorbay, il est aisé de voir que dans la composition de la cheminée originale, l'une et l'autre des deux figures accusaient un angle *oblique* par rapport au plan du fond. Dans le montage

de 1834, on leur a donné par contre une position strictement parallèle à ce plan¹⁷. Pour se représenter avec plus d'exactitude leur place dans la *Belle Cheminée*, il convient de se reporter à une autre cheminée, actuellement au Musée du Louvre¹⁸. Dans cet exemple, les deux figures allégoriques en bas-relief se présentent effectivement de *biais* par rapport à la surface du marbre; elles confèrent ainsi un mouvement particulier à l'ensemble (fig. 6). C'est là un trait de plus, tout à fait caractéristique, du style de cette fin du xvi^e siècle, tel qu'on a essayé de le résumer plus haut.

Les quatre enfants qui décoraient la cheminée étaient disposés deux par deux sur les piédestaux des colonnes, immédiatement au-dessous de la plinthe; ils tenaient le chiffre du roi (on les voit sur le dessin de Dorbay de part et d'autre de ces chiffres, dans l'axe des vases de bronze qui garnissaient les niches pratiquées dans le soubassement des colonnes). Malgré leurs dimensions réduites, ces angelots sont peut-être — avec naturellement la statue équestre du roi — ce que le sculpteur a le mieux réussi dans cette œuvre de Fontainebleau. Inspirés des *putti* italiens, ces bambins étaient devenus extrêmement fréquents dans les ouvrages des peintres, sculpteurs et décorateurs depuis la fin du xv^e siècle (même au moyen âge, le motif avait été souvent employé, mais sous d'autres formes).

Depuis les chérubins à l'italienne du château de Gaillon, en passant par les délicieux enfants de Goujon, Carmoy, etc., le motif a subi au cours du xvi^e siècle bien des détours, connu bien des réussites. Mais nulle part, croyons-nous, on ne rencontre cette plénitude dans la joie, cette expression de bonheur tranquille, presque animal, que Mathieu Jacquet a su donner aux angelots de sa cheminée (figs. 7 et 8). Très proches de ceux que Germain Pilon sculpta quelques lustres plus tôt pour le tombeau de Valentine Balbiani (Louvre), ils sont cependant infiniment plus détendus; leur anatomie est moins « savante », aussi nous paraissent-ils plus *directs*. Ce rapprochement nous amène à définir avec plus de précision l'attitude des deux sculpteurs devant les tâches artistiques qu'ils ont eu à remplir. Héritiers tous deux de la tradition réaliste du moyen âge finissant, subissant tous deux, à des degrés différents, l'emprise de l'art italien, l'un, Pilon, offre toujours (même dans ses œuvres les plus réalistes), un côté *savant*, une certaine recherche de l'effet qui atteint souvent au pathétique, à une intensité d'expression poignante. Celle-ci se dégage même du traitement des détails, par exemple de la disposition des plis d'un vêtement (statue du chancelier de Birague), d'un voile (*Pietà*), d'un geste de la main, voire de la position ou de la flexion d'un genou. Chez Jacquet, cette tendance à l'effet dramatique est rarement décelable. Même dans ses sculptures funéraires, il ne se livre point à des accents tragiques; ses personnages sont empreints d'une sérénité qui atténue la souffrance. Nous pensons ici à ses statues de Magny-en-Vexin, et surtout à l'admirable buste du chancelier Pomponne de Bellière¹⁹.

Les deux victoires ailées, dont nous reproduisons l'une ici (fig. 9) se faisaient pendant de part et d'autre du bas-relief de la Bataille d'Ivry, sur le cadre supérieur de l'âtre. Plus « réelles » que les fluides nudités de Jean Goujon, plus humaines aussi que les austères Renommées de Pilon, ces Victoires de Jacquet s'apparentent, par la joie physique qui anime leurs formes, aux génies porteurs du chiffre du roi.

Quant au bas-relief de la Bataille d'Ivry (fig. 10) qui se trouvait entre les deux victoires, au centre et au-dessous du bas-relief équestre, c'est peut-être le morceau le moins original de l'ensemble. Exécuté certes avec virtuosité, il se rattache au type du tableau sculpté (le bas-relief « pittoresque ») tel que les Italiens l'ont pratiqué depuis Ghiberti et Donatello. Celui de Jacquet reste dans la note des représen-

tations officielles à la gloire militaire du prince; il rappelle de près les œuvres similaires de Jean de Bologne et de tant d'autres sculpteurs habiles de la seconde moitié du xvi^e siècle. A Fontainebleau même, il y en avait un certain nombre; un de ces bas-reliefs, représentant le *Passage du Granique* attribué à Pierre Bontemps, est actuellement au Louvre : il est caractéristique du genre, avec les sauvages mêlées de chevaux qui dérivent en droite ligne des esquisses bien connues de Léonard. Sur le bas-relief de Jacquet, on retrouve au premier plan ces chevaux fougueux — le cheval qui est à terre, exécuté dans un raccourci audacieux, est particulièrement frappant. Mais les groupes du second plan et du fond du « tableau » apparaissent moins convaincants.

Pour terminer cette analyse, et situer la cheminée de Mathieu Jacquet dans son



FIG. 7. — MATHIEU JACQUET. — Enfant porteur du chiffre de Henri IV, qui décorait la « Belle Cheminée ». Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.

entourage artistique immédiat, nous avons cru utile de reproduire une gravure contemporaine de Thomas de Leu (fig. 11). Datée de 1596, donc à peu près de l'époque où fut commencée la *Belle Cheminée*, elle montre à quelle source notre sculpteur a pu puiser l'idée de sa grande composition (remarquer surtout la disposition des principales parties de la gravure, notamment du bas-relief de la bataille d'Ivry, etc.). Mais entre les œuvres d'un Leu, qui ne manquent assurément ni de pittoresque ni de force²⁰, et le chef-d'œuvre de Jacquet, il y a toute la différence qui sépare la production d'honnêtes praticiens et la création d'un talent authentique.

Peu après la signature du devis relatif au « parachèvement et entière perfection » de la cheminée, un second marché que nous avons retrouvé au Minutier Central (il est daté du 18 avril 1600), donne « l'estat des ouvrages de bronze qu'entend faire maître Mathieu Jacquet dict de Grenoble... pour la cheminée du Roy à Fontainebleau »²¹. Il s'agit de plusieurs objets accessoires, destinés à être placés dans l'âtre²².

Ainsi, du plus simple vase à parfum à la sculpture de dimensions monumentales, Henri IV entendait confier à Mathieu Jacquet la réalisation intégrale d'une des œuvres de son règne qu'il affectionna le plus. N'est-ce pas auprès de sa *Belle Cheminée* que le 9 avril 1599, le roi, ayant appris la mort de Gabrielle d'Estrées, monta rapidement pour donner libre cours à son chagrin? « Nous allasmes donc

avecques luy (le roi) à Fontainebleau, raconte Bassompierre, et comme il fut en ceste grande salle de la cheminée où il monta d'abord... il me dit : « Bassompierre, vous avés esté le dernier auprès de ma maîtresse; demeurés aussy auprès de moy pour m'en entretenir ²³. »

Plus tard (de nombreuses relations d'ambassadeurs en attestent), lorsque des visiteurs de marque étaient reçus au château, le roi faisant avec eux « le tour du propriétaire », s'arrêtait toujours longuement devant l'œuvre de Jacquet de Grenoble pour en détailler les beautés : « Il le faisoit avec un grand plaisir », écrivait l'envoyé extraordinaire du roi d'Espagne, et aussi, ajouterons-nous, avec une légitime fierté.

RÉSUMÉ : *The Masterpiece of Mathieu Jacquet de Grenoble, "la Belle cheminée" of the Castle of Fontainebleau.*

Thanks to more and more ample information provided by archives, we begin to have a better knowledge of the work of Mathieu Jacquet, called de Grenoble, sculptor to Henri IV and "garde de ses antiques." Already he appears as one of the most striking figures among these sculptors who had worked in Paris between 1580 and 1610.

Most of his works, as testified by contemporary documents, tenders, commissions, receipts, the majority of which are still unpublished have unfortunately disappeared.

His major work, the "Belle cheminée" of the castle of Fontainebleau nearly met with the same fate. It had adorned one end of a gallery and was dismantled in 1725 when the latter was transformed into a theatre. All the different parts were stacked in a store where they were simply left lying. Fortunately the most important sculptured fragments were saved, some of them being now in the castle itself in two different rooms, others being kept in the Musée du Louvre.

From the documents we have found we can deduce that this monumental work of Mathieu Jacquet was begun towards the end of 1597: only in 1600 was the whole completed. What was the mantelpiece like originally? The descriptions of the time, however detailed, could obviously not enable us to have an accurate idea of its composition. A drawing by the architect François Dorbay, dating from 1676, but unknown until a short time ago, provides us with most valuable complementary documentation. Thanks to it and to an original tender of 1600 we can now visualize exactly the plastic appearance as well as the combination of the different sculptured parts in their architectural setting. The "concentrated" composition of the "Belle cheminée"—very different from the attempt at a reconstitution drawn by the architect Boitte in 1896 betrays the influence of the Italian art of the second half of the sixteenth century, as it was determined by the last works of Michelangelo. Full of movement, the composition is characterized by the artist's



FIG. 8. — MATHIEU JACQUET. — Enfant porteur de la Couronne royale qui décorait la « Belle Cheminée ». Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.



FIG. 9. — MATHIEU JACQUET. — Une des deux « Victoires » qui décoraient la « Belle Cheminée ». Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.

obvious desire to link closely together the different parts of the whole, to make them overlap and thus to endow the work with a genuine dynamic quality. Despite this influence of what the Italian historians call the first stage of Baroque the inspiration of Mathieu Jacquet remains, by the style of the main sculptured parts, in the live of traditional French realism. No bombast, no official grandiloquence, no servile imitation of Italianate ancient classical models, the equestrian bas-relief of the king, like certain of the most successful sculptures of the "Belle cheminée" bear witness to our sculptor's profound attachment to this vein of realistic optimism, even of geniality, which forms one of the permanent aspects of the French creative genius. The reproductions we show suffice moreover to prove both the great talent of Mathieu Jacquet and his mastery of technique.

NOTES

1. Sur cet épisode, voir notamment Alfred MARIE, *La Salle de théâtre du château de Fontainebleau* (*Revue de la Soc. de l'Hist. du Théâtre*, III, 1951).

2. *Arch. Nat.*, 0¹ 1965. Cité par Félix HERBET dans *Le Château de Fontainebleau* (1937), cet inventaire donne d'utiles précisions sur les conditions dans lesquelles la cheminée fut démontée. Le même auteur nous renseigne avec tous les détails souhaitables sur le sort des différents morceaux conservés : « La statue équestre de Henri IV, écrit-il, figure maintenant au-dessus de la cheminée du salon Saint-Louis, restaurée sous Louis-Philippe. Les deux statues de *L'Abondance* (alias *Obéissance*) et de *La Paix* ont été placées, également sous Louis-Philippe, de chaque côté de la cheminée de la Salle des Gardes... Le bas-relief de la Bataille d'Ivry, les enfants portant le chiffre et la couronne royale, et les deux Victoires sont au Louvre... »

3. Le Père DAN, *Le Trésor des Merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, 1642; Abbé GUILBERT, *Description historique du Château, bourg et forest de*

Fontainebleau, 1731. Parmi les descriptions antérieures, notons celle de Coryate (*Coryat's Crudities*, Londres, 1611), et celle de Jodocus Sincerus, *Itinerarium Galliae*, 1616.

4. Le dessin représente une coupe longitudinale de la galerie, et fait partie d'une série de quatre dessins de Dorbay exécutés à Fontainebleau en 1676. Les *Comptes des Bâtiments du Roi* (publiés par GUIFFREY, t. I, col. 950, années 1676-1677) apportent à ce sujet la précision suivante : « Au Sr Dorbay pour son remboursement des dépenses qu'il a faites pendant un mois qu'il a esté à Fontainebleau... 200 livres. » Les quatre dessins, précieux pour la connaissance de certaines parties du château au XVII^e siècle, sont conservées aux Archives photographiques de la Direction de l'Architecture. Ils ne sont connus que depuis fort peu de temps. M. Alfred MARIE, *op. cit.*, a même reproduit la coupe longitudinale, en en soulignant l'intérêt. De son côté, M. Bray, dans une récente monographie du château, a donné le même dessin. Mais ni l'un ni l'autre de ces auteurs n'a consacré à l'œuvre de Jacquet l'analyse qu'elle méritait.

Nous tenons à remercier ici Mme Grodecki, conservateur de la Bibliothèque des Archives photographiques, qui nous a accordé toutes facilités pour la reproduction et l'agrandissement des dessins de Boitte et de Dorbay.

5. RUCELLAÏ, *Un'ambasciata* (publiée par Temple-Reader et G. Marcotti, Florence, 1884).

6. Ce marché vient d'être cité par M. Coural dans un article de la *Revue des Arts*, 1958. Notre étude était déjà rédigée lors de la publication de cet article. Nous reproduisons plus loin les principaux passages du marché en question.

7. Plus haute que large, elle est surtout caractérisée, quant à son architecture, par la force des colonnes couplées, le haut soubassement et le couronnement vigoureux de l'ensemble. La restitution de Boitte, toute en largeur, n'offre en comparaison qu'un schéma architectural très terne.

8. Cf. DAN, *op. cit.*

9. L'abbé GUILBERT, *op. cit.*, reprend la même assertion.

10. *Lettres missives de Henri IV*. Citée par BOISLISLE (*La Sépulture des Valois à Saint-Denis, Mém. Soc. Hist. de Paris*, III, 1877).

11. Voir plus loin les extraits du devis du 28 mars 1600.

12. Dans sa monographie du château, citée plus haut, Félix Herbet indique que l'une de ces colonnes se trouve dans un coin du *Jardin anglais* attenant au château. Cette assertion est-elle fondée? Il y a bien une colonne dans ce jardin, mais elle ne correspond pas aux détails fournis par le devis original, qui parle de socles et de chapiteaux en marbre blanc, ce qui n'est pas le cas pour la colonne en question.

13. Voici quelques-uns des principaux travaux qu'on peut citer entre 1597 et 1601 (la plupart d'entre eux restés encore ignorés à ce jour :

1597 : Grand tombeau avec un priant, pour le vicomte d'Aubeterre (autrefois dans l'église d'Aubeterre, disparu) ;

1598 : Double épitaphe pour le premier président Nicolai (autrefois dans l'église Saint-Merry de Paris) ; douze grands panneaux sculptés pour le château de Vaillac (Lot) ; tombeau et épitaphes pour le duc de Chaumes (église de Bures [S.-et-O.] et cimetière des Innocents à Paris) ;

1599 : Grand tombeau avec statues de marbre pour la chapelle des Neufville de Villeroy (église de Magny-en-Vexin). Voir à ce sujet les études de Mlle SAINT-BEUVE, *Gazette des Beaux-Arts*, 1948 et 1956, et *Bull. Soc. Hist. Art français*, 1948 ; enfin, en 1600, Mathieu Jacquet terminait une grande fontaine pour M. de Villebousin, destinée au château du même nom.

14. Cf. Jean DE FOVILLE, dans *l'Histoire de l'Art* d'André MICHEL, t. IV, p. 697, et Jean BABELON, *Germain Pilon*, 1927. Il convient de rappeler également qu'à l'époque où étaient exécutés ces bas-reliefs équestres, un moulage de la statue équestre de Marc-Aurèle d'après l'original du Capitole de Rome se dressait au milieu de la Cour du Cheval-Blanc.

15. Il ne nous a pas été possible de nous procurer une photographie de

l'original en marbre, qui se trouve actuellement, comme on l'a vu, dans le salon de Saint-Louis. Le marbre de Jacquet est incomparablement plus brillant, plus riche en effets que notre reproduction d'après un moulage. Ajoutons que lors de son montage à son emplacement actuel, le bas-relief a perdu le fond en marbre noir sur lequel il se détachait à l'origine.

16. Il s'agit en effet d'une allégorie de *La Clémence*, et non de *L'Obéissance* (le devis de 1600 est formel à ce sujet).

17. Leur face postérieure, invisible aux spectateurs, a dû être sciée en conséquence. En examinant de près cette cheminée montée artificiellement, on s'aperçoit du reste que les figures n'adhèrent pas tout à fait au cadre de l'époque Louis-Philippe.

18. Elle provient du château de Villeroy (S.-et-O.). On l'attribue généralement à l'« école » de Germain Pilon (le buste au centre de la cheminée n'en faisait pas partie à l'origine). Nous pensons quant à nous, qu'elle est l'œuvre de Mathieu Jacquet. Outre que celui-ci était depuis longtemps le sculpteur attitré des Villeroy — nous le montrerons plus amplement dans un ouvrage à paraître — certains détails nous amènent à y voir avec quasi-certitude une œuvre personnelle de notre artiste. C'est également l'avis de Mlle SAINT-BEUVE (*Gazette des Beaux-Arts*, 1956).

19. Actuellement au Musée de Versailles. Il provient du tombeau du chancelier, autrefois à Saint-Germain-l'Auxerrois (cf. l'article de M. COURAL dans la *Revue des Arts*, 1958, cité ci-dessus).

Les enfants de la « Belle Cheminée » ont été imités avec profusion, presque aussitôt, à la façade de la Grande Galerie du Louvre, du côté de la Seine. Malheureusement, la plupart d'entre eux ont été restaurés au siècle dernier.

20. Voir à ce sujet les ouvrages de Jean ADHÉMAR (*Thomas de Leu et les portraits gravés d'Henri IV*, 1937, et *Les Graveurs français de la Renaissance*, 1946).

21. Arch. nat., Minutier XXI, 64.

22. Voici le principal passage de ce marché : « Fault



FIG. 10. — MATHIEU JACQUET. — La bataille d'Ivry, bas-relief qui décorait la « Belle Cheminée ».

Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives Photographiques.



FIG. 11. — Triomphe de Henri IV,
gravure de Thomas de Leu, 1596,
d'après un dessin d'Isaïe Fournier. B. N., Est. Phot. B. N.

faire deux vases pour le Roy..., lesquelz seront creux, et y faudra faire à chacun ung petit vesseau pour mettre le parfum, pendant avec trois chaines, et y aura des enrichissemens qui seront percez à jour pour donner air, tant pour la fumée que pour le feu qui eschauffera les bassinetz, fauldra aussi à chacun une petite grille qui s'appliquera par l'entrée dud. vase qui sera aussi de bronze... et se pozera sur quatre petitz sallentz afin que lesd. deux vases servent de casoulettes... » Quant au devis du 28 mars 1600, qui est très long, nous devons nous borner à n'en donner ici que les passages essentiels. Voici d'abord le préambule : « Devis des ouvrages d'architecture, sculptures, bronzes, incrustations et applicquemens de marbre, doreure à feu desd. bronzes... qu'il convient livrer et employer pour le Roy au parachèvement et entière perfection de la cheminée de la grande salle de son chateau de Fontainebleau, oultre ceux qui y ont esté cy-devant faitz par Mathieu Jacquet dict de Grenoble, maître sculpteur et garde des antiques et marbres appartenant à Sa Majesté, prizez et estimez des le treisiesme jour d'aoust mil cinq cens quatre vingt dix huit. » Plus loin, on lit : « Faire les deux testes d'Hercules avec deux masques à costé de la table d'attente, les devizes, palmes

et masses, et une teste de Mercure, le tout de marbre blanc, laquelle teste de Mercure sera aplicquée dans la bordure dud. cadre... Faire et tailler une table de marbre noir qui s'appliquera audessous de lad. corniche où seront gravées et dorées les lectres d'une epithecte faite à la louange de sad. Majesté... Plus sera faicte dedans le fronton en demy rond dud. manteau une table ronde de marbre vert accompagnée aux costez de deux pièces de marbre mixte, auquel fronton sera faicte et aplicquée une H de bronze dorée à feu qui sera couronnée d'une couronne impériale aussy de bronze... Plus faire et tailler les tables de marbre mixte qui s'appliqueront derrière les colonnes posées aud. manteau en forme de pillastres. Plus faire ung admortissement de bronze qui s'appliquera au-dessous dud. cadre pour servir à porter l'habillement de teste de sadite Majesté, qui sera fait de marbre blanc, conformément aux armes du portrait d'icelle. Plus faire dud. marbre blanc la figure armée de sad. Majesté; faicte à demy taille et de la grandeur que peult porter led. cadre, le fonds duquel sera de marbre noir le plus beau qui se pourra recouvrer, et aux deux costés d'icelle deux grandes figures de marbre blanc, chacune de six piedz et demy de hault ou environ, à plus de demy relief selon que pourra porter led. marbre, l'une representant la Clemence, et l'autre la Paix. Plus faire deux vases de bronze qui seront posez dedans les deux niches de lad. cheminée. Plus faire et livrer les dorures à huile aux lieux et endroict qu'il sera nécessaire... Plus faire la façon du pavement de marbre rouge et ovale de marbre noir avec une lettre H de marbre blanc, incastree dedans lad. ovale... Plus faire les enrichissemens de la grande corniche, haulte, et modellons, meufles de lyon et sculpture en plastres des plafons d'entre lesd. modelons. Plus faire et tailler les pièces de marbre noyr qui s'appliqueront ausdicts modelons, ensemble la bande de marbre vert de la couronne de lad. corniche, la frize de marbre blanc et noir du pourtour du cadre, et la grande frize de marbres mixtes, avec les tables de marbre noir du dessous desd. modelons...

« Faire tous lesd. ouvrages ainsy qu'il appartient et est démontré par le desseing... Fut present Mathieu Jacquet dict de Grenoble maître sculpteur et garde des antiques et marbres appartenant à Sa Majesté, demeurant rue Saint Martin au coing de la rue des Vieilles estuves parr. St Nicolas des Champs, lequel reconnoit... avoir promis, promet et gaigne au Roy, ce acceptans par nobles seigneurs Sebastien Zametz, surintendant des bastimens de sad. Majesté aud. Fontainebleau, et Jehan de Donon, contrerolleur général de sesd. bastimens, de faire et parfaire... le parachèvement et entière perfection de tous les ouvrages... qu'il convient faire au manteau de la cheminée de la Grande salle de sond. chateau de Fontainebleau, oultre et depuis ceux que led. entrepreneur a cy-devant faitz en lad. cheminée, et desquels a esté faicte prisee et estimation dès le treisiesme jour d'aoust mil cinq cens quatre vingt dix huit... suyvnt le desseing de ce fait; ... ces présens marché et accord faitz moyennant le prix et somme de trois mil quatre cens dix escuz. sol... Faict et passé en l'hostel dud. sieur Zamet le 28^e jour de mars mil six cens... »

Le texte intégral des deux marchés sera reproduit dans la biographie de Mathieu Jacquet, que nous préparons actuellement avec le concours de Mlle Marie-Antoinette Fleury.

23. *Journal de ma vie* (Ed. Chantérac, t. I, p. 72).

JACQUES PINAIGRIER

SON INVENTAIRE

PAR GEORGES WILDENSTEIN

NOUS avons eu la bonne fortune de découvrir au cours de nos recherches au Minutier Central l'inventaire après décès de Jacques Pinaigrier, maître-vitrier et bourgeois de Paris. Ce Jacques Pinaigrier porte un nom illustre dans l'histoire de la peinture sur verre.

Certes, M. Jean Lafond a récemment démontré que la gloire du « bon Pinaigrier » reposait entièrement sur des attributions gratuites, d'ailleurs incompatibles entre elles, hasardées à la fin du XVII^e siècle par les historiens de Paris, et qu'on ne savait exactement rien sur le Robert Pinaigrier avec lequel on a voulu l'identifier. Mais il a expliqué aussi que ce mythe était né de la juste notoriété acquise par trois générations de peintres verriers parisiens qui ont travaillé notamment à Saint-Gervais, à Saint-Paul et à Saint-Etienne-du-Mont¹.

La famille était originaire de Beauvais et essaima à Tours. L'artiste dont il est question ici est le premier que l'on rencontre à Paris. En 1553, Jacques Pinaigrier, « maître-vitrier demeurant rue Saint-Jacques, paroisse Saint-Séverin » se marie avec Geneviève Perchet, veuve de Jean Porion « maître-vitrier dem. en ladite rue ». En 1584, il épouse Catherine Guyart, sœur de la femme de son frère Pierre. C'est tout ce que savait de lui l'historien des Pinaigrier, l'abbé Meister². L'inventaire nous apprend qu'il est mort en 1590, et qu'il avait, de son second mariage, un fils qui portait le même prénom que lui. On ne connaît rien de ses travaux, que notre publication aidera, peut-être à retrouver.

C'est la première fois, à notre connaissance, que l'on imprime l'inventaire d'un peintre verrier français. Nous en publions le texte entier afin que la description du mobilier et de la garde-robe donne une idée de la position sociale de Jacques Pinaigrier.

Nous voyons qu'il est très aisé : il possède quatre hauts-de-chausses de couleurs raffinées, plusieurs pourpoints, des manteaux ; sa femme a nombre de cottes et de

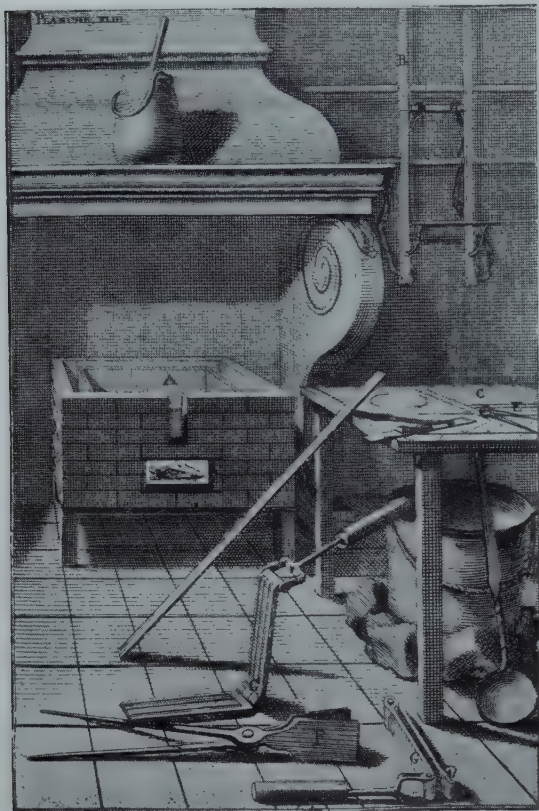


FIG. 1. — L'Atelier du vitrier, d'après FÉLIBIEN. B. N., Est. Phot. E. Mas. Au fond, le fourneau de recuisson sous sa hotte (A). A droite, la « table de bois tracée en compartiment » (C) (pour la coupe de panneaux de vitrerie blanche). Sur la table sont posés la règle (D) et le compas (E). Au-dessous, la marmite au plomb et sa cuiller. Au milieu, deux lingotières (G) et un moule à liens (F). Au mur, fléau pour porter l'ouvrage en ville (B).

robes; ils ont beaucoup de linge; deux pièces d'argenterie dorées; elle possède « un demi-cint d'argent », c'est-à-dire une « ménagère » avec plusieurs *chesnes*. La pièce la plus importante de leur logement n'est pas la salle, mais la chambre avec un grand lit très beau, des escabelles, placets, coffres, tables. Les œuvres d'art sont peu nombreuses : un tableau représentant sainte Anne, et une petite Notre-Dame d'albâtre, mais les sommes liquides et rentes sont assez importantes.

Les articles les plus intéressants concernent bien entendu l'atelier. Pour en dresser le catalogue et en faire la « prise » on avait eu recours à un maître-vitrier dont le nom est malheureusement perdu. De plus, assistait à l'inventaire, en qualité de subrogé-tuteur de son neveu mineur, Nicolas III Pinaigrier, l'un des jurés de la corporation parisienne des peintres verriers³.

Malgré ces circonstances favorables, le document est rédigé d'une façon souvent défectueuse. Il présente aussi certaines lacunes. On ne parle pas du fourneau du verrier ni de ses accessoires, peut-être parce qu'il était considéré comme immeuble par

destination. Aucune mention non plus des diamants qui servaient à couper le verre, ni des pinces.

Quoi qu'il en soit, l'inventaire de Jacques Pinaigrier prend rang avec le testament de Valentin Bousch⁴, les papiers de Jérôme Durand⁵ et les livres de comptes de Guillaume de Marcillat⁶ parmi les « sources » de l'histoire des peintres verriers. Il illustre d'une façon concrète les chapitres théoriques d'André Félibien et de Pierre le Vieil. Inversement, le texte et les planches des *Principes de l'Architecture*⁷ et de *L'Art de la peinture sur verre*⁸ nous ont permis d'expliquer à peu près tous les termes techniques que contient l'inventaire⁹.

Parmi les articles les plus instructifs de ce document, on notera ceux qui concernent les patrons et les collections des modèles. Les illustrations de l'Ancien et du Nouveau Testament sont nommément désignées, ainsi que deux grandes estampes de Baptiste Androuet du Cerceau.

Non moins importantes sont les mentions assez nombreuses de pièces peintes d'avance destinées à la vitrerie domestique. Ces morceaux pouvaient avoir été exécutés dans l'atelier de Jacques Pinaigrier, mais on n'ignore pas que ce genre d'ouvrage faisait l'objet d'un commerce international très actif. En 1588, Jérôme Durand achetait à la foire de Lyon « les quatre Evangélistes avec leur chapeau de grotesques »¹⁰. Ainsi s'explique la présence, dans nos plus anciennes collections parisiennes et provinciales, de nombreux produits des ateliers anversoïis par exemple¹¹.

G. W.

NOTES

1. Jean LAFOND, *La Famille Pinaigrier et le vitrail parisien au XVI^e et au XVII^e siècle*, dans *B. A. F.*, 1957, pp. 63-75. Cf. Georges WILDENSTEIN, *Quatre Marchés de peintres verriers parisiens* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1957, pp. 85-88.

2. *Les Pinaigrier, peintres-verriers (XVI-XVII^e siècles)*, essai généalogique, dans le *Bulletin archéologique*, 1926, p. 102.

3. Nicolas III Pinaigrier avait exercé le métier de maître-vitrier à Beauvais, où il avait acquis une maison en 1560. Fut-il attiré à Paris, comme le suggère l'abbé Meister, « par des travaux importants »? A l'heure actuelle, il est impossible de rien lui attribuer avec quelque vraisemblance. Nicolas se fixa en 1566 sur la paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie, et en 1585 il signait, comme juré de la corporation, l'acte de fondation d'une messe annuelle célébrée à l'intention des membres défunts de la communauté, le lendemain de la fête patronale de Saint-Marc. Il se maria (pour la troisième fois) en 1599. La date de sa mort est ignorée.

4. 25 mars 1541, Metz. Publié d'une façon incomplète par Pierre LE VIEIL, *Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris, 1774, p. 43.

5. Georges GUIGUE, A. KLEINCLAUSZ et H. FOCILLON,

Les Dessins d'élève et les notes de comptabilité de Jérôme Durand, peintre et verrier lyonnais, 1555-1605, Lyon, 1924.

6. G. MANCINI, *Guglielmo di Marcillat, Francese, insuperato pittore sul vetro*, Florence, 1909.

7. André FÉLIBIEN, *Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, 1675 (2^e édition 1690). Cf. Jean LAFOND, *Félibien est-il notre premier historien de la peinture sous verre?*, dans *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1956, pp. 45-60.

8. Cet ouvrage, déjà cité, forme la cinquantième partie de la *Description des Arts et Métiers faite et approuvée par MM. de l'Académie royale des Sciences*.

9. Nous remercions très vivement M. Jean Lafond, le savant historien du vitrail, de l'aide qu'il nous a donnée en nous éclairant sur bien des termes que nous n'aurions pu interpréter sans son érudition.

10. G. GUIGUE, *op. cit.* Ce « Chapeau » est bien entendu l'encadrement des médaillons.

11. Jean LAFOND, *Le Vitrail civil*, dans *Médecine de France*, n° 77, Paris, 1956.

INVENTAIRE

L'an de grâce mil cinq cent quatre vingtz dix, le mercredi [...] jour de may, à la requestre de honorable femme Catherine Guyard, vefve de feu honorable homme Jacques Pi [Naigrier] en son vivant Me Vitrier et bourgeois de Paris, tant en [son nom] que comme tutrice et curatrice de Jacques Pinaigrier, aagé de troys ans environ, filz mineur d'ans dud deffunct et d'elle, et en la présence de honorable homme Nicolas Pinaigrier, Me Vitrier et bourgeois de Paris, oncle dud mineur et subrogé tuteur dud mineur [...], fut et a esté par Pierre Belot et Jacques Fardeau notaires du Roy, nostre sire ou Chastellet de Paris, faict inventaire de tous et chacuns les biens [...] délaissent par le decedz et trespas dud deffunct lesd biens meubles trouvez et estans en la maison et logis où le d. deffunct est decedde, size en la rue Saint-Jacques près les Mathurins, monstrés et exhibés par lad. vefve et Jacques Bailly, son serviteur [...], prisés et estimés lesd, biens meubles et ustancilles d'hostel par Gilles Ravene [au], sergent à verge du Roy nostre sire et priseur juré vendeur de biens meubles de la ville, prevosté et viconté de Paris, [...].

Nicolas Pinaigrié — Catherine Guiard.

Et premièrement. En la cave dud corps d'hostel et logis a esté trouvé [...] de boys de plusieurs longueurs, pris ensemble...

En ung salloir dans lequel a esté trouvé ung [...] et deux chambons (*sic*), prisé ensemble... I

Item, ung minot de charbon ou environ, prisé, 20 s.

Item, lad vefve a déclaré que, lors du decedz dud deffunct son mary, y avoit deux muidz de vin blanc provenant du creu de Sceaux dont y a eu ung demy muid perdu.

Item, en la salle de lad maison, a esté trouvé deux chenetz de fer à roelles et controtiers, deux chevrettes, ung mollet, une pelle à feu, une crimillière (*sic*) et deux petitz grilz le tout de fer, prisé ensemble, 25 s.t.

Item, une table de boys de chesne asis sur ung pied forme de tresteau, prisée, 20 s.t.

Item, ung buffect de boys de chesne à demy rond, à deux guischetz fermant à clef à deux laiette coulissé taillées à fleur de lys, prisé, 25 s.t.

Item, ung dessus d'un buffect de boys de chesne à ung guichet au mittan fermant à clef, garny d'un aiz par dedans servant à mettre vesselle, prisé... 20 s.t.

Item, dans lequel buffect a esté trouvé la quan-

tité de cent cinquante huit livres d'estaing, prisé la livre deux solz tournoys revenant aud prix, 5 l. 16 s.

Item, ung coffre de boys de chesne de troys piedz de long ou environ fermant à clef à une serrure, prisé, 20 s.t.

Item, six escabelles de boys de noyer prisé ensemble, 1 l sol.

Item, une selle en forme d'escabelle et ung petit placet de boys de noyer, le tout prisé ensemble, 20 s.t.

Item, une petite corbelle d'ozcer, servant à mettre pain et une sommière de boys blanc et une petit selle de boys de chesne, prisé ensemble, 7 s. 6 d.

Item, une harquebuse à meche garnye de son fust de boys noir, ung fourniment et pulverin couvert de cuyr sans ardon, ung morion, une bourguignotte de fer blanc et une espée garnye de son fourreau, prisé le tout ensemble ung escu vingt colz cy, 1 l. 20 s.t.

En un bouge joignant lad salle, a esté trouvé une paire de presses de boys garnyes de ferures, carreaux et garnitures, prises cinq escuz, 5 l.

Item, ung cuvier et deux selles à cuvier, une eschelle et ung petit baril à verjus, prisé ensemble, 25 s.

Item, en une petite court de lad maison a esté trouvé sept chauldrons de plusieurs grandeurs, garny de leurs sercles et anse de fer et ung aultre tel quel, prisé le tout ensemble, 1 l. 40 s.t.

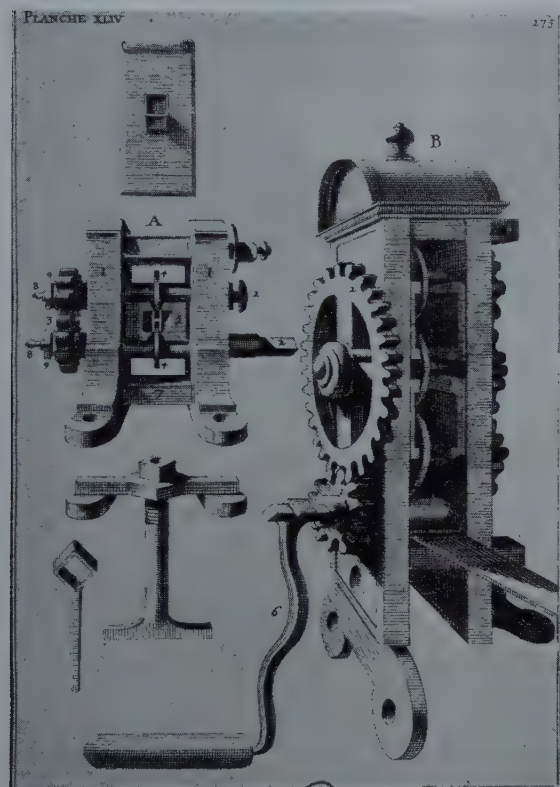


FIG. 2. — Le Tire-plomb ou rouet à tirer le plomb, d'après FÉLIPPIEN, B.N., Est. Phot. E. Mas. A gauche, machine simple où l'on voit (au milieu) la verge de plomb entraînée par deux roues et façonnée par deux coussinets. A droite, machine double avec sa manivelle.

Item, ung bassin à laver mains où est figuré ung [...]*, deux autres bassins à laver herbes,...

* [le coin du document est arraché.]

Item, une couchette à batz pilliers de boys de noyer garny de son enphonsure d'aiz, ung petit lit garny de son traversin garny de plume à coustil aveq une paliasse, une couverture Castelonge verd et ung londier garny de boure prisé ensemble, 3 l. 1 tiers.

Item, une table de boys de noyer façon d'auvalle [...] assize sur son chassis de boys de noyer, prisée, 1 l.

Item, ung buffet de boys de chesne rond à ung... taillé à médaille fermant à clef et une lamette, 40 s.

Item, une chaise percée de boys de noyer, prisée, 40 s.

Item, neuf escabelles de boys de noyer, prisées ensemble, 1 l. 30 s.

Item, ung coffre de bahu, façon de garde robbe, couvert de cuir et bandé de lame de fer noir, fermant à clef à une serrure, garny de ses deux pieds, prisé, 1 l. 2 tiers.

Item, un coffre de bahu, couvert de cuir à lame de fer par dessus, de troys piedz et demy de long ou environ, fermant à clef à une serrure, garny de ses deux pattes, prisé, 1 l.

Item, ung aultre coffre de bahu, aussy couvert de cuir noir, de parelle longueur, fermant à clef à une serrure, garny de ses deux pattes, prisé, 1 l.

Item, six placetz de boys de noier couvertz de tapisserie dont quatre à fleurs et roze et deux à carreau, avec ung aultre placet de boys de noyer couvert de tapisserie, prisé ensemble, 2 l.

Item, deux pentes de ciel à fleurs et fruitz de tapisseries chacun garnys, prisé ensemble, 3 l.

Item, ung tableau pain en huile sur toille avec son chassis doré l'histoire de Saint Anne, prisé, 1 l.

Item, dedans ung bouche (bouge), pres lad chambre cy-dessus, a esté trouvé une couchette de boys de noier garny de son enphonsure d'aiz à pilliers tournez, ung petit coffre fermant à clef, prisé ensemble, 30 s.

Item, ung pot de chambre, ung poilson, une basse [...] ung chappellet, le tout d'airin prisé ensemble [...]

Item, ung coquemart de franc cuivre prisé, 50 s.

Item, sept chandelleers de cuivre de plusieurs [sortes] et grandeurs, prisé ensemble, 40 s.t.

Item, une fontaine d'airain garny de son ovaelle [...] tenant troys sceaulx ou environ, prisé, 20 s.t.

Item, troys potz avec ung petit pot de fer, deux cull[iers] de fer, prisé ensemble, 20 s.t.

Item, une poisle et ung poislon et une petite cuiller de fer, prisé ensemble, 12 s.t.

Item, troys léchefrittes dont deux rapieescées (*sic*) et une petite broche de fer, prisé ensemble, 20 s.t.

Item, une petite paire d'ormoire à troys guischetz telle quelle prisé, 10 s.t.

Item, ung antonnoir, ung treppeer de fer, une jatte, deux sceaulx d'éclisse, ung morteer de pierre et ung pilon de buys, prisé le tout ensemble 20 s.t.

Item, cinq ays estans en lad court, tel quelz prisé ensemble, 12 s.t.

En la chambre de lad maison où led deffunct est deceddé a esté trouvé deux chenetz de fer à chappelletz [...], priséz, 1 l.

Item, une couche à petit poan, à bas d'hosiel (*sic*) à pilliers tel quel, garny de son enffonsures de et sancles, une palleasse de canevas, ung lict et traversin garnys de pleume, à coustil de Brucelles, troys orillieers, garniz de pleume, une couverture de Castellonne verd, troys custodes et une bonne-grace de serge, avec ung mathelatz, garnye d'un passément dantelle de laine blanc, deux pentes de ceel de tapisserie à l'orange garnye de franges et crespine de laine rouge, blanc, verd et orange et les fondz de ceel de toille, le tout prisé ensemble, 13 l.

Item, en ung aultre petite chambre a esté trouvé ung damier de boys de noyer garny en partie de dames de boys, prisé, 5 s.

Item, ung petit coffre de bahu non fermant, ung panier à boys, une petite manne couverte de geoffin (*sic*) prisée ensemble, 20 s.t.

Item, aussy a esté trouvé en lad chambre dud deffunct une petite ymage de *Notre Dame* de pierre albatre garny de son tabernacle de boys chesne et noyer, prisé, demy l.

Item, ung careau de tappicerie doublé de cuir avec ung tapis de buffet faict à lozenge, prisé ensemble, 15 s.

En ung garnier façon de galletas, a esté trouvé une couchette de boys de noyer à petit piedz et pilliers tournez, garny de son enphonures de boys garny de palliasse de canevas, ung lit et traversin garny de plume, une couverture de camelot, tout tel quel, prisé, 1 l. 2/3.

Item, ung banc à coffre de boys de chesne fermant à clef, prisé, 12 s.

Item, ung coffre de boys de chesne de troys piedz ou environ, fermant à clef à une serrure prisé, 10 s.

Item, ung aultre petit coffre de boys de chesne, prisé,

Item, le dessus d'une table de boys de noyer, prisé, ...

Item, deux chaise de boys de chesne, telles quelles prisé, 10 s.

Item, une souspendue garnye de dix sept aiz de boys et quatre petites mambrures et ung devidoir à tournette, prisé ensemble, 1 l.

Ensuivent les habits appartenans tant aud deffunct que usaige de femme et choses estans de lad succession :

Premièrement troys aulnes ou environ [...] prisé l'aulne XL s. valant aud pris [...]

Item, manteau d'estament noir double en [panne] noire garny par le collet de taffetas figuré, prisé,

Item, ung hault de chausse d'estamet de gris lavende sur leur envers doublé de drapt blanchet, prisé, 20 s.

Item, ung chapeau de feutre bordé de vellours garny de sa teste de taffetas et un cordon de crespé, tel quel, prisé, 15 s.

Item, deux cierges de cire rouge et une cire blanche tortillée, poisent ensemble deux livres, prisée la livre XII sols, 24 s.

Item, ung mantheau de drapt noir à l'usaige dud deffunct, doublé de frize noire, à collet, à petit parement de vellours noir garny de deux petitz passements allentour et au collet, prisé, 3 l.

Item, ung aultre mantheau à hault collet de drapt noir, garny d'un passément tout allentour à collet et petit parement de vellours, prisé, 3 l.

Item, une juppe d'estamet noir doublé de serge noire garny de boutons et boutonnière de soye et arrier point allentour, prisé, 1 l.

Item, ung aultre de chausse d'estamet noir à bandes picquées de soie à canons aussy d'estamet noir, doublée de doubleure de blanchet, avecq ung bas de chausses aussy d'estamet noir, et ung pourpoint de camelot noir doublé de boucassin blanc, prisé le tout ensemble, 2 l.



FIG. 3. — L'Atelier du peintre sur verre et du vitrier, d'après PIERRE LE VIEIL. B.N., Est. Phot. E. Mas. A gauche, le peintre verrier au travail. Au milieu, un ouvrier verse le plomb fondu dans la lingotière. Au fond, la manœuvre du tire-plomb. A droite, deux vitriers, dont l'un coupe du verre et l'autre « redresse une verge de plomb pour commencer un panneau ». En E, caisse de verre en tables et en F, plat de verre.

Item, ung autre hault de chausses à bandes piquées de soye à canons de mesme, doublées de blanchet, et ung pourpoint de bazin doublé de boucassin, prisé ensemble, 1 l.

Item, une hault de chausses à bourse et canons d'estamet noir chamarées de passément noir doublées de blanchet, et ung pourpoint de satin [garny] de boutons, doublé de boucassin blanc, prisez ensemble,

Item, une paire de chausses, façon de grecque d'estamet... son bas de mesme, garnyes de troys bandes de veloux noir [à] chesnette de soye, prisée, 1 l.

Item, ung saye de [...] à manches à troys bordz de velloux gris, doublé de velloux noir, prisé, demy l.

Item, une robe ronde à usage de femme, de serge noire, garnye d'une bande de velloux noir allentour et par devant du corps garny de deux chenettes, le corps doublé de toile, prisée, 4 l.

Item, une queue de robe, usaige de femme de

serge de Limestone, garny de taffetas, d'une bande de vellours; prisée, 1 l. 2/3.

Item, une coste d'escarlante rouge, bande et bordée de vellours et d'une bord de trippe à chenette de soye, doublé par le bas, prisée, 2 l. et demy.

Item, ung cottillon de doubleure bleue et le corps de camelot bleu picqué doublé de toile blanche, prisé, 40 s.

Item, une robbe ronde de serge de Limestone garny d'un passément de triple allentour et d'une bande et corps allentour, prisé (*sic*), 2 l. 2/3.

Item, une cotte de serge noire doublée de toile noire, prisée, 1 l.

Item, une cotte de drap violet doublé par bas de plusieurs doubleures et par bas d'un bord de triple de velours, pris, 5 s.

Item, une cotte d'escouyne d'estamet violet, prisé, 30 st.

Item ung manteau à usaige de lad, femme de serge de Chippre, doublé par le corps de doubleure de futaine grise, prisé, 2 l.

Item, ung aultre mantheau de drap noir aud. usaige, doublé en partie de drap tanné de reveole, et par le corps de futaine grise garny d'une bande de vellours à l'entour, prisé, 1 l. et demy.

Item, une robbe de serge à usaige de femme, doublée par le corps de futaine grise, prisee, 20 s.

Item, deux chaperons de femme à carreau de satin, tel quel prisé, 20 s.

Item, une bonne grâce de taffetas veloutté doublé d'estame de mouton, prisé, 10 s.

Item, une cappe de camelot ondé doublé de vellours garny de sa toillette, prisee, 1 l. 2 tiers.

Item, troys quartiers de serge de [...] prisee, [...]

Item, une robbe de chambre de drapt tanné [...] telle quelle prisee, 20 s.

Lad. vefve a dit et déclairé qu'elle auroit [vendu] la paire de chausses de chamoyes à usaige dud [deffunct] à ung nommé Jacques Bailly, son serviteur [...] et oultre déclare qu'elle a baillé à ung nommée Jacques Pinaigrier ung manteau de [...] noire vallant ung escu dix solz.

Ensuict le linge, lequel estant de la succession [...]

Ensuict la vaisselle d'argent, bagues, et joyaulx, prisé par Jehan Bechu, Me Orphèvre, bourgeois de Paris.

Item, une bource de viel rouge brung passementé d'or, prisee, 20 s.

Item, une coupe à vase et une sallière à cloche tout doré par les garnisons, ung essay à taster vin, une cuillier qui se brise et ploye, une petite cuillier à rotisser paisant le tout ensemble quatorze once et demye, prisé le marc cinq escuz cinquante solz revenant aud. pris...

Item, ung demy ceint d'argent garny de six chesnes et ung pendant de clef garny d'un cassidoine, le tout poisant [ensemble deux] marcs six onces moins demy gros, prisé le [marc cinq escus 10 solz].

Item, une pomme platte, une croix, cinq marques [de chapelet], une estraincte, deux petites chesnettes torsés [...] trente ung cloux estampe servans avecq lad. estraincte, [troys] anneaux dont l'un turquoise, l'autre ung grenat et l'autre ung cristal, le tout poisant [...].

Ensuict les ustancilles servant aud estat, estant à la succession dud. deffunct prisez et estimés par honorable homme Guillaume de la... et bourgeois de Paris... estans en une boutique et aultres lieux de lad. maison cy dessus déclairez ainsy que s'ensuit :

Premièrement en la boutique de lad. maison a esté trouvé cinq tables de boys servant aud. estat et [...] de vitrier de plusieurs longueurs et grandeur, dont deux desquelles sont garny de leurs treteaulx (1) prisees ensemble, 50 s.

Item, six fers à fondre plomb (2), prisé ensemble 20 s.

Item, ung martheau (3), une beze queue (4), troys petites limes, une truelle, six paires de sixcailles (5), tant grandz que petitz, ung compoix (6), troys tenailles (7) et avec sept égrugoix de verre (8) et ung pied de roy de fer (9), le tout de fer, prisé le tout ensemble, 35 s.

Item, une tournette (10), cinq règles de boys (11), de plusieurs grandeurs avec une estiaires (12), prisé ensemble, 12 s.

Item, ung mortier de fonte à braier des cou[lleurs] (13), un boitte de pond à metcre du jaulne (14), prisé ensemble, 15 s.

Item, deux bouettes de boys à metcre les ustancilles dud. estat, quatre broysse dedans lesquelles y a plusieurs morceaulx de verre pièces de réparations (15), prisé le tout ensemble, 12 s.t.

Item, deux bilaulx rondz de fer à dresser pointes (16), ung rabot (17), une queue à escuzer cousteaulx (18), prisé le tout ensemble 5 s.

Item, unze escuzons de verre de plusieurs et diverses armoiries et de grandeurs avec sept pièces carrées de pintures blanches (19), prisé le tout ensemble, 15 s.

Item, troys tablettes de boys de chesne sur lesquelles y a plusieurs morceaulx de verre, troys plaxins (20), prisé le tout ensemble, 8 s.

Item, plusieurs morceaulx de verre blanc tant que pintz que aultres, prisez, 5 s.

Item, troys roys garny de leurs manivelles de fer (21), une paire de balances, deux marmitte, une grande et l'autre petite de fonte (22), troys lingottiers à chepter du plomb (23), ung moulle à chepter lien (24), une cuillier (25) et une patte prisé le tout ensemble,

6 l. sol.

Item, troys fer à soulder servant à plommer (sic) (26), deux villebrequins, une main à tirer de l'eau, le tout de fer, une serppe, le tout prisé ensemble, 20 s.

valles dont deux ymages de Sainct-Paul, une aultre de bestiaux, ung rond de Saincte-Catherine, quatre pièce carrée dont troys de la Création du Monde et l'aultre de Narsizus,

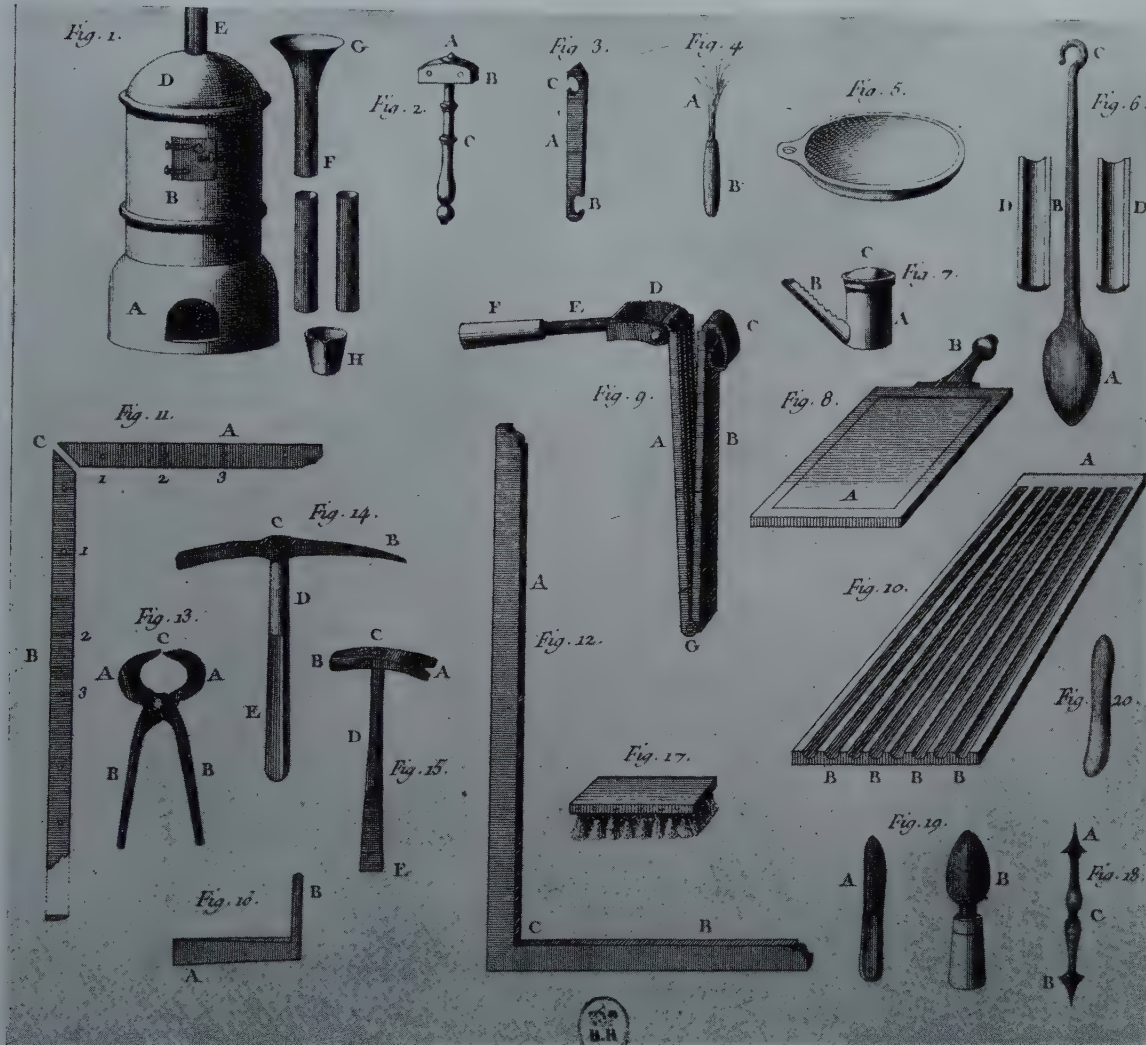


FIG. 4. — L'Outillage d'après P. LE VIEL. B.N., Est. Phot. E. Mas. Sont notamment représentés ici : le diamant à couper le verre (2), le grésioir (3), le plaqué-sein (5), le fer à souder (6), la lingotière (9), l'équerre de fer en deux pièces (11), une équerre de bois (12), la tenaille (13), la besaigue (14), le marteau (15), la brosse (17), la pointe d'acier (18), et les couteaux de vitriers (19).

Item, trente deux grezoys (27), et deux limes, le tout neuf, prisé le tout ensemble, 50 s.

Item, quatre aulvalles, histoire de Saincte-Suzanne, peinte sur verre, ung rond, histoire de Sainct-Antoine, troys aultres au-

le tout pinte sur verre (28), prisés ensemble, 1. sol.

Item, ung rond, cinq pièces carrées, une aulvalle peinte de l'histoire de Saincte-Suzanne rompue, deux medalles (29), le tout pint sur

- verre avec la quantité de une livres tant d'esmerly (30), que émail violet et azur (31), pris le tout ensemble, 20 s.
- Item*, une plan [...] de [...] franc [...] e molletes à brayer couleur (32), prisé ensemble...
- Item*, quatre cousteaulx de plusieurs grandeurs (33), 15 s.
- Item*, une pointte à percer verre (34), prisé, 3 s.
- Item*, en une cloison faisant séparation de la bou[tique] et la sallette a esté trouvé la quantité de [...] de verre, prisé...
- Item*, quinze pagneaulx de vieulx verre [...] une armoirie du Roy, prisez ensemble [...]
- Item*, troys liens, une table de verre (35), prisé ensemble, 45 s.
- Item*, dedans une laiette a esté trouvé la quantité de deux cens lozenges, sept pièces carrées et troys lanternes (36), le tout de verre blanc, prisez ensemble, 50 s.
- Item*, cinquante neuf verges de fer servant à vitres (37), prisées ensemble, 20 s.t.
- Item*, plusieurs patrons estant tant à la boutique que chambre et garnier de lad. Maison, a esté trouvé la quantité de quarente pièces de patrons (38), prisé le tout ensemble, 30 s.
- Item*, dedans une aultre laiette a esté trouvé [...] patrons servant aud. estat, scavoit ung livre de [...] deux livres, l'un d'un *viel Testament*, [...] du *Nouveau* sans reliair, aultre livre de protrait (*sic*) couvert d'une carte pappier rouge, aultre livre auquel y a plusieurs pièces tant à la main que mou lures (39), montant lesd. livres quinze pièce, prisé le tout ensemble, 30 s.t.
- Item*, la quantité de deux cens quatre vingt dix sept [...] pourtraictures de moulures (40), de plusieurs et diverses grandeurs, prisé l'un portant l'autre douze deniers vallent aud. pris.
- Item*, ung livre de compartiment et les douze mois de l'an avec sept pièces de jours en planche de gros trait (41), prisé le tout ensemble, 10 s.
- Item*, deux grandz poutraicts de crotresque de deux piedz et demy ou environ de Me Baptiste avec ung viel pourtraict d'un sepulcre (42), signés ensemble, 5 s.
- Item*, troys livres de couleurs avec dix huit pièces carrées pinte en moresque à l'entour (43), prisés ensemble, 11.
- Item*, a lad. vefve dict et déclaré ausd. notaires que lorsque led. deffunct son mary fut decedé, qu'il y avoit une somme de verre de France de Vandosme (44), vingt liens d'aultre verre de Lorraine qui pouvoit valloir lors dud. deceddz, scavoit led. verre de Lorraine quinze solz tournoiz le lien, et le verre de France cinq escuz la somme, lequel verre les auroit employés et venduz.
- Item*, oultre a dit et déclaré qu'elle a vendu six cuilliers d'argent montant quatre escuz trente troys solz tournoiz qu'elle a confessé avoir eu et receu.
- Faict ced. jour et an susd.
- Catherine Guiartd.
- Et le jeudy dixiesme jour de may oud. an mil Vc quatre vingtz dix en continuant à la perfection dud. présent inventaire a esté trouvé la quantité deux cens tant en plond jésté, liens neufz coulez soudures jetez et poix de pond (45), prisé la livre l'un portant l'aultre douze deniers, 64 l.
- Item*, ung petit trebuché garny de sa ballence et poix (46), prisé, 4 s.t.
- Ensuiet les [lectres] tiltres et [enseignemens demourez] du [decédz et] trespas et es [tans de la] succession [dud.] deffunct Pinaigrier inventorié icelle, et, y ce avant, icelle vefve a dict et déclaré ausd. notaires qu'elle au [roit vendu] six chemises de toille chanvre aud. Jacques... son serviteur moyennant deux escuz sol. lesquelz escuz elle a desduict sur ses salaires.
- Item*, l'inventaire des biens meubles fait après le décedz et trespas de deffuncte Genevieve Perchert femme... dud. deffunct Jacques Pinaigrier en premières nopces à la [requeste dud.] deffunct, le seiziesme juillet Vc IIII XX [devant...] et Fardeau, notaires ond. Chastellet cloz le di[xiesme...] ond an, signé Collettet, inventorié au pr[emier...] marge dud. inventaire.
- Item*, ung contract de transaction portant [un] quittance et compte final fait entre led. deffunct Pinaigrier d'une part et Jehan Perrin, filz de feu Nicolas Perrin et de Marie Perchet, ses père et mère qui estoit heritier universel de lad. deffuncte Genevieve Perchet, sa tante qui estoit seur de lad.

Marye Perchet, sa mère, par laquelle transaction appert icelluy Jehan Perrin avoir lors ceddé et tr[ansporté] aud. deffunct Pinaigrier tout le droit, par et [portion] qu'il luy pouvoit appartenir en la succession et h[eritage] de lad. deffuncte Genevieve Perchet, sa tante, mo[yennant] la somme, selon et ainsy qu'il est plus à plain contenu aud. contract passé par devant lesd. Belot et Fardeau le vendredi vingtiesme jour de juillet mil Vc quatre vingt quatre, inventorie deux

Item, ung brevet du Chastellet de Paris passé par devant de Troyes et Fardeau notaires ond. Chastellet de Paris le vingtiesme octobre mil Vc quatre vingtz quatre portant le contract de mariage fait entre led. deffunct Pinaigrier et lad. Catherine Guiard, sa femme, le tout selon et ainsy qu'il est à plain contenu et déclaré aud. brevet, auquel brevet est attaché ung brief et estant descriptivant l'inventaire des biens meubles qui appartenoient à l'ad. Catherine Guiard fait par de Billard, sergent à verge ou Chastellet de Paris, le XXVI^e septembre IIII^{xx} II111, in-

ventorié tant sur lesd. lectres que icelle inventaire... troys.

Item, unes [lectres] obligatoires passé souz le scel de la pr[evosté de] Paris, par devant Du Boys et Jacques Chappellain, notaires ond. Chastellet, le sixiesme d'octobre mil Vc IIII^{xx} quatre par lesquelles apper honnorable homme Nicolas Deschamps, Me apothicaire et espicier, bourgeois de Paris, tant en son nom et comme soy faisant fort de Catherine Perchet, sa femme, avoir vendu... aud. deffunct Pinaigrier seize escuz deux tiers de rente annuelle et perpetuelle...

Item, une aultre lectre obligatoire passée souz le sceel dud. Chastellet par devant lesd. Chappellain et Fardeau le vingt cinquiesme janvier mil Vc quatre vingt six, par lesquelles appert honorables personnes Christophle Flahault, Me tailleur d'habits et bourgeois de Paris, et Marie Marcel sa femme, avoir vendu et constitué... aud. deffunct Pinaigrier seize escuz deux tiers* de rente annuelle et perpetuelle...

Nicolas Pinaigrier Catherine Guiard
Belot Fardeau

NOTES DE L'INVENTAIRE

1. Sur les tables des peintres-verriers, voir FÉLIBIEN, p. 265, LE VIEIL, p. 135, et nos figures 1 et 3.

2. Expression vague qui désignerait mal les « lingotières » et les « cuillers » et plus mal encore les fers à souder dont il sera parlé plus loin. Si l'on pouvait corriger, fondre en fendre, il s'agirait du « couteau à remettre en plomb », décrit par LE VIEIL, p. 216. Cf. notre fig. 4. Voir néanmoins la note 33.

3. FÉLIBIEN, p. 265; LE VIEIL, p. 219 et fig. 4.

4. La *bésaigne* ou *bisaigüe*, « espèce de marteau dont la panne est pointue » (FÉLIBIEN, p. 268), servait à creuser les feuillures des panneaux et des murs dit LE VIEIL (p. 221), qui la nomme *hachette*, en la comparant à celle des maçons. Cf. notre fig. 4.

5. Cisailles. LE VIEIL, p. 209.

6. Compas. FÉLIBIEN, p. 266; LE VIEIL, p. 204.

7. FÉLIBIEN, p. 268. Comme l'observe LE VIEIL, p. 209, les tenailles de Félibien avaient des branches plates et carrées. On leur a substitué des tenailles semblables à celles des menuisiers, à serres rondes.

8. Le *grugeoir* ou *grésoir* sert à égaliser les bords du verre après la coupe au fer ou au diamant. Cf. FÉLIBIEN, p. 267; LE VIEIL, p. 107 et notre fig. 4.

9. Il s'agit de la mesure de longueur.

10. Ce terme, qui ne se trouve ni chez Félibien ni chez Le Vieil, désigne, selon Littré, un instrument coupant dont se servent les vitriers.

11. FÉLIBIEN, p. 268; LE VIEIL, p. 204.

12. Equerre. Cf. FÉLIBIEN, p. 268; LE VIEIL, p. 205 et notre figure 4.

13. Mortier où l'on broyait les couleurs à l'aide d'un pilon. LE VIEIL, p. 137.

14. *Pond* pour plomb. Voir la note 44. Cf. LE VIEIL, p. 138 : le jaune d'argent est renfermé « dans un pot de faïence ou de plomb de sept à huit pouces de profondeur ».

15. Sans doute faut-il comprendre que ces boîtes à outils contenaient notamment quatre « brosses à nettoyer les vitres », dont parle FÉLIBIEN, p. 288, ainsi que des pièces de verres pouvant servir à des réparations.

16. Félibien et Littré ne connaissent que les billots de bois, qui ne sont pas en cause ici. Il s'agit peut-être d'un bloc d'acier en forme de billot.

17. Il est difficile de dire s'il s'agit du rabot de menuisier ou du rabot de serrurier « qui sert pour planir le fer » (FÉLIBIEN, p. 729). Du temps de Jacques Pinaigrier on n'usait plus du rabot pour façonner les plombs comme avant l'invention du « rouet », dont il va être question.

18. FÉLIBIEN, p. 728 (et LITTRÉ) : *queux*, pierre à aiguiser les conteaux.

19. Il s'agit de pièces peintes destinées à la vitrerie domestique : onze écussons armoriés et quatre petites grisailles de forme carrée.

20. *Plaque-sein*. Ce mot est encore dans le *Larousse du XX^e siècle* avec cette définition : « Écuille dans laquelle les vitriers détrempent leur blanc. » FÉLIBIEN ajoutait (p. 267) « pour signer ou marquer le verre », ce qui donne peut-être l'étymologie de ce mot bizarre. LE VIEIL (p. 205) précise que l'opération consistait à tracer le contour de la pièce à découper. Dans un autre passage de son livre (p. 138), le *plaque-sein* sert à contenir la « couleur noire », c'est-à-dire la grisaille.

21. « Le tire-plomb ou rouet à filer le plomb », FÉLIBIEN, p. 267, et notre fig. 2. Cf. LE VIEIL, p. 210, et notre fig. 3 (au fond).

22. La marmite pour fondre le plomb (LE VIEIL, p. 208). Voir fig. 1 et 3.

23. La lingotière à jeter (c'est-à-dire mouler) le plomb. FÉLIBIEN, p. 266; LE VIEIL, p. 203. Voir nos fig. 1 et 4.

24. FÉLIBIEN, p. 266 : « Un moule à liens qui sont de petits morceaux de plomb qu'on appelle aussi attaches pour lier » les panneaux aux vergettes. Cf. LE VIEIL, p. 222.

25. « Cuiller de fer » pour remplir de plomb fondu la lingotière. LE VIEIL, p. 209. Voir fig. 1.

26. « Fer à souder » servant à la mise en plomb. FÉLIBIEN, p. 267; LE VIEIL, p. 216. Voir fig. 4.

27. Voir la note 8.

28. Petites pièces de verre d'un seul morceau, de forme ovale, ronde ou carrée, destinées à la vitrerie domestique. *Sainte Suzanne* n'est autre ici que la chaste Suzanne du Livre de Daniel et il faut reconnaître la fable de Narcisse dans *Narsizus*.

29. Médaillons analogues, de forme circulaire, représentant probablement des têtes à l'antique.

30. *Emeri*, composé naturel d'alumine, de silice et d'oxyde de fer... employé sous forme de poudre pour polir les pierres, les métaux et le verre (LITTRÉ). Les peintres verriers s'en servaient pour graver les verres doublés (LE VIEIL, p. 30), FÉLIBIEN emploie le mot mal à propos, p. 267.

31. Email bleu et email violet, couleurs vitrifiables dont l'usage s'est répandu seulement au milieu du XVI^e siècle.

32. Ce texte incomplet s'éclaire par la page 137 où LE VIEIL décrit les « platines de cuivre rouge ou les pierres dures » sur lesquelles on broyait les couleurs avec des « molettes de caillou dur ou de bois garni d'une plaque d'acier ou de fer ».

33. Couteaux de vitrier pour la mise en plombs. FÉLIBIEN, p. 267; LE VIEIL, p. 216. Voir fig. 4.

34. « Pointe d'acier qui sert pour percer des pièces de verre en rond ou... par figures » (FÉLIBIEN, p. 268), pour encastrier des pièces « à plombs vifs », ou, comme l'on dit aussi « montées en chef-d'œuvre ». Même après l'invention des émaux, on ne renonçait pas à ces tours de force, dont M. Jean Lafond a signalé des exemples dans les vitraux de Gouda en 1571. Cet outil, observe LE VIEIL (p. 243), « se monte sur un archet quand on veut s'en servir ». Il était remplacé avec avantage par « une pointe de diamant montée en foret sur un archet » (FÉLIBIEN, p. 207). Voir notre fig. 4.

35. Ici le mot *lien* n'a pas le même sens que plus haut, note 24. Le verre en tables, dit verre de Lorraine, se

vendait, comme l'indique FÉLIBIEN, p. 265, « au balot ou balon qui contient vingt cinq liens et le lien contient six tables de verre blanc; chaque table à deux pieds et demis de verre en quarré ou environ ».

36. Le *losange* était la forme la plus pratiquée par les vitriers, qui garnissaient aussi des lanternes.

37. Les *vergettes* auxquelles les panneaux de vitrerie sont attachés par des liens (cf. la note 35).

38. LE VIEIL recommandait au peintre verrier de conserver dessins et cartons « afin que si, par la suite des tems il venait à se casser quelques pièces, il retrouvait les dessins ou cartons qui ont servi à l'ouvrage pour les renouveler en parfait accord » (p. 139). C'est dans cet esprit que Valentin Bousch avait légué ses cartons à la fabrique de la cathédrale de Metz (*Ibidem*, p. 43).

Paul BIVER (*Bulletin monumental*, 1913, pp. 101-125) et J.A. KNOWLES (*Journal of the British Society of Master Glass Painters*, octobre 1925) ont montré comment les cartons pouvaient servir à la fabrication des vitraux « en série ».

39. Ici il s'agit des modèles que les peintres verriers trouvaient dans les livres illustrés et dans les albums de dessins.

40. Comme à l'article précédent, le mot *moullure* désigne évidemment des estampes.

41. Il s'agit encore ici de modèles : le « livre de compartiment » donnait les combinaisons de vitrerie blanche, variées à l'infini, dont nous trouvons quelques échantillons dans les planches de FÉLIBIEN et de LE VIEIL. Cf. les deux passages de FÉLIBIEN, pp. 265 et 276, et les p. 202 et 203 de LE VIEIL. Le « Livre de compartiment » devait ressembler au très riche recueil publié en 1615 à Londres par Walter GIRDLES sous le titre *A book of sundry Draughtes principally serving for Glaziers* (et réédité en 1848 par Henry Shaw). Les « Douze mois de l'an » étaient évidemment une série d'estampes ou de dessins. Le sens du troisième article est moins clair. Peut-être faut-il lire : des jours (de la semaine). « Planche de gros traits » = gravure sur bois. Il s'agit sans doute des *Mois* de Delaune dont on connaît une copie gravée grossièrement sur bois.

42. Grottesques ou arabesques de Baptiste Androuet du Cerceau et dessin ancien représentant soit un groupe sculpté de l'ensevelissement du Christ, soit le Saint-Sépulcre, soit encore un tombeau ordinaire.

43. La couleur désigne ici soit la grisaille soit les émaux dont il a été parlé à la note 31. Les pièces carrées sont de petits panneaux de vitrerie domestique encadrés d'arabesques.

44. « Les pièces de verre rond se vendent à la somme ou panier; il y en a vingt-quatre au panier et cela s'appelle vingt-quatre plats de verre. Les plats ont deux pieds six à sept pouces ou environ de diamètre (FÉLIBIEN, p. 265).

45. Plombs, liens et soudures en verges moulées. La soudure était faite de plomb et d'étain (FÉLIBIEN, p. 756; LE VIEIL, p. 209). Les derniers mots désignent évidemment des poids comme à l'article suivant et nous retrouvons ici la faute *pond* pour plomb, déjà signalée à la note 14.

46. *Trébuchet*, petite balance servant à peser des monnaies ou des objets de peu de poids (LITTRÉ).

GIOVANNI BATTISTA BUSIRI

BY FRANCIS W. HAWCROFT

IN a letter written from Paris to "Monsieur Windham, Gentilhomme Anglois, Chez Monsieur Sartoris, a Geneve" and dated November 9th, 1741, Robert Price of Foxley describes several meetings with leading figures in the world of art¹. At the time of writing, he was on the way back from his Italian Grand Tour and did, in fact, continue his journey to England on the following morning. William Windham of Felbrigg Hall in Norfolk had been his companion at certain stages of the Tour and the two men, together with other friends, had stayed for a long period in Geneva, where they staged plays and made expeditions to the surrounding countryside².

Price mentions a number of French artists in this letter, among them the engraver, J.-P. Le Bas³. He states that Le Bas was then engraving two works by Berchem, and certain passages throughout the letter indicate that he was trying to persuade a group of French engravers to work in England⁴. Le Bas gave Price some of his sketches, and the Swiss artist, Pierre Soubeyran⁵, guided him round many of the more notable buildings of Paris.

Of particular interest are Robert Price's references to the contemporary Italian artist, Giovanni Battista Busiri, and these I shall quote in full: "The other day I invited Laurent⁶ and Le Bas to breakfast with me and to show them Busiri's Landscapes; I was very agreeably surprised to see Soubeyran whom they brought along with them. They look'd over all Busiri's things and were vastly pleas'd with them. We afterwards went out together to the Sweedish Ambassador's⁷ who has some fine pictures, and a great collection of fine drawings, we found him with the Count de Chelus (presumably Caylus), I show'd them my Busiris thing that I had brought along with me; they both liked them much. The Ambassador ask'd me for his direction, and told me he would certainly employ him."



FIG. 1.—G. B. BUSIRI.—The Great Cascade at Tivoli, oil on canvas (38 1/2 × 53 3/4 inches).
Felbrigg Hall, Norfolk, coll. R. W. Ketton-Cremer, Esq.

Later in the same letter: "Soubeyran, Laurent and Le Bas have been pressing me very much to engrave Busiri's things in aquafortis; I believe when I am settled in England I shall undertake it though I fear it is much beyond my force; I may hope at least that when I get to the last I shall know something of the matter."

After he had arrived back in England, Price wrote again to Geneva, this time to "Milord Hadinton, Chez Monsieur le Pasteur Sarazin." It is dated December 19th, 1741, and contains further references to Busiri: "Now my Bloods you shall have an account of my Journey from Paris, and my reception. I had the good luck to meet with a ship just about to set sail upon my arrival at Callais, I set out immediately, and ran my Busiris things at Dover in my Fiddle case." Also in this letter, Price comments on the work of John Wootton, a contemporary painter of landscape and sporting scenes: "I declare for my own part, I would not give the worst of my Busiris water-colours, for four of the best pictures I ever saw of him (Wootton). I have shewn my Father my Busiris things, my prints that I bought at Paris, and given him a notion of what he is to expect from my

Collection of Prints, and Musick that is comming by the Carrier. He commends me much for having lay'd out my money in so sensible a manner, and not having let slip an opportunity of buying what will be continual source of pleasure to me. He has not always reason'd in this manner, but he reasons so now, and that is enough for me."

So much light did Robert Price shed on the artist Busiri in these letters to his friends, now preserved at Felbrigg Hall. We are left in no doubt as to the high estimation in which the painter was held by these English collectors, and Price is known to have taken drawing lessons from him in Rome. This information comes from Benjamin Stillingfleet, tutor to William Windham on the Grand Tour (1738-1742), and Busiri is described by the same authority as "one of the first masters of drawing landscapes with the pen" at that period⁸.

In spite of these expressions of admiration from contemporary sources, Busiri is an almost unknown figure today. Little has been written about him and little is known of his life. His work is quite well represented in English collections, but little interest has been taken in it.

There has been considerable confusion over Busiri's name, in the first place. Mr. A. E. Popham in his catalogue of *The Skippe Collection of Old Master Drawings*, Christie's, November 20th 1958, suggests that the two artists listed by Zani (*Enciclopedia Metodica*), Bussini and Busiri, are in fact the same person. In the same entry on Busiri's *Landscape with mountain village and water-fall* (Lot 44 C), Popham notes that the collector of the drawings, John Skippe, transcribed the name as "Basiri." The dates that Zani gives for Bussini are 1698 to 1757, and the birth date corresponds exactly with information put at my disposal by Mr. Brinsley Ford. In the Parish Registers preserved at the Archivio del Vicariato, Mr. Ford found among the entries under the "Stato delle Anime" of S. Andrea delle Fratte, Rome, for the year 1751: "Strada da Purificazione - Gio. Batta Bussiri Ro. Pitte 53." In 1754 he was living at the same address and his age is given as 57. According to the first of these entries, therefore, Busiri would have been born in 1698.

L'Architetto Andrea Busiri Vici of Rome, whom I have consulted about the artist, is confident that Busiri was the son of Simon de Beausire and Angela Manzoni. Simon was born in Paris, 1648, and settled in Rome where he married in 1683.

I know nothing of Giovanni Battista Busiri's training as an artist, but it is evident that he was strongly influenced by Gaspar Poussin's style. A comparison of Busiri's *The Great Cascade at Tivoli* (Felbrigg Hall) (fig. 1) and Gaspar's *Falls of Tivoli* in the Wallace Collection (fig. 2) make this point quite clear. Although I would not suggest that this particular landscape by Gaspar Poussin was known to Busiri, others of similar type undoubtedly were.

The earliest of Busiri's work that I have seen is *The Temple of Saturn in an Imaginary Setting*, an oval landscape in gouache ($9\frac{3}{8} \times 7\frac{1}{4}$ inches) now in the posses-

sion of Mr. Brinsley Ford. This picture, together with four similar Roman views, was formerly in the collection of the Marquess of Sligo and was probably acquired by one of his ancestors on the Italian Grand Tour. The other subjects are two versions of *The Tomb of Cecilia Metella*, which belong to Mr. Ford, and *The Castle and Bridge of S. Angelo* and *The Arch of Constantine*, both of which are now owned by Mr. George L. Bulgari, Rome. It is *The Temple of Saturn* that is inscribed on the back in contemporary writing: "Co. - Del Titarelli 1738." Part of this inscription is illegible, and no explanation has so far been put forward for the word "Titarelli," though it might be a nickname by which the artist was known⁹.

These five Sligo landscapes are close in style to the important collection of gouache paintings by Busiri belonging to Mr. R. W. Ketton-Cremer at Felbrigg Hall. Not only are the style of painting and the colouring similar, but the artist sometimes uses the same small figure more than once. For instance, the man carrying a fishing-net across his shoulder in Mr. Ford's *Tomb of Cecilia Metella, with rocks and water in the foreground* is practically the same model as a figure in *The Ponte Nomentana* at Felbrigg (fig. 3).

I have recently described the history of the Felbrigg pictures elsewhere, and explained how William Windham brought back six oils and twenty-six gouache paintings, all by Busiri, from his Grand Tour in 1742¹⁰. The whole series was hung in the Cabinet at Felbrigg about 1752, and Windham's plans for their arrangement in the room still survive, as also do his descriptive labels on the back of most of the pictures.

Busiri's work in oil is rarer than his gouache or pen and ink studies. The six examples in Mr. Ketton-Cremer's collection depict the following subjects: *The Great Cascade at Tivoli* and *The Cascatelle at Tivoli* (a pair); *View of Frascati* and *View of Civita Castellana* (another pair); and *Italian View*, and *The Falls at Terni* (an upright pair). Reference has already been made to the similarity of Busiri's landscape composition to the work of Gaspar Poussin, and views of the same scene by both artists have been compared. In the remainder of these oils, Busiri adopts the same picturesque style, framing his views between feathery trees and placing in the foreground figures at rest or in conversation.

Most of the gouache landscapes are dated in Windham's hand-writing on the back. Eleven belong to the year 1739, and ten to 1740. All of the views show a Roman scene, or the landscape of the neighbouring countryside and villages. In many of them the artist has taken an architectural feature, such as a bridge or ancient tomb, as the central point of interest in his composition and, in this way, the series obviously made an interesting record and souvenir of Windham's stay in Rome. Sets of Italian views became popular with the English tourist of the 18th century, and Busiri is among the earliest to cater for this taste, apart from the Dutch artist, Gaspar van Wittel, whose topographical views were collected by Lord Burlington and Thomas Coke in the second decade of the century. Later, it



FIG. 2.—GASPAR POUSSIN.—The Falls of Tivoli, oil on canvas ($38\frac{3}{4} \times 32$ inches). Reproduced by kind permission of the Trustees of the Wallace collection.



FIG. 3.—G. B. BUSIRI.—The Ponte Nomentana, gouache (9 × 13 3/4 inches). Inscribed on back :
 "Ponte Nomentano an antique bridge near Rome. G. B. Busiri pinxit Romae 1739."
 Felbrigg Hall, Norfolk, coll. R. W. Ketton-Cremer, Esq.

was the English artists who made the most important contributions to this type of landscape series, one of the finest being the Roman views drawn by Richard Wilson in black chalk for the 2nd Earl of Dartmouth in 1754. One of these drawings, *The Ponte Nomentana*, now in the possession of Thomas Agnew and Sons Ltd., depicts a scene that had been painted by Busiri in 1739, but Wilson's approach is quite different (fig. 4). Whereas Busiri aims to make an attractive and pleasing scene, Wilson is much more concerned about the relationship between an architectural form and its landscape setting.

While on the subject of the Dartmouth Wilsons, it is interesting to note that works by Busiri were acquired by the same Lord Dartmouth. There are passages referring to Busiri in letters written from Rome by Thomas Jenkins¹¹, artist and dealer, to Lord Dartmouth, and these have been published by the Historical Manuscripts Commission¹². In a letter of June 25th 1754, Jenkins encloses an account of money paid on Lord Dartmouth's behalf in Rome during 1753 and 1754. The list includes: "for eight views of Rome by Signor Giovanni Baptista at two zechins each, 32 crowns; to Mr. Wilson for twelve drawings views of Rome at three

zechins each." Then, in a letter of August 9th 1755, Jenkins writes: "At the sale of pictures of the late Cardinal Birozzi I ventured as far as seventy-five crowns for eight small views in and about Rome painted by Giov. Bapt. Bossiere they are extremely well painted." One of these sets of eight views appears to be at Patshull still, but I have not seen them. Also among the Dartmouth pictures is a small version of Busiri's *Great Cascade at Tivoli*.

The Felbrigg paintings cover a wide variety of views and buildings. They include studies of the Colosseum, the Ponte Rotto, the Torre dei Schiavi, Nero's tomb on the Via Flaminia, the Temple of Minerva Medica (fig. 5) and the tomb of Cecilia Metella. One of the landscapes of 1740, *Italian Coast Scene*, is reminiscent of Vernet's style, having a rocky arch and fishermen in the foreground.

Unfortunately, there is no trace of the Busiris collected by Robert Price of Foxley and mentioned in the two letters of 1741. Foxley was sold by the Price family in the last century and the present whereabouts of these pictures is unknown. Another set of Busiris, collected in Rome by Lord Lincoln¹³ and formerly housed at Clumber, has disappeared into an American collection.

Amongst other drawings by Busiri, in addition to the one sold with the Skippe

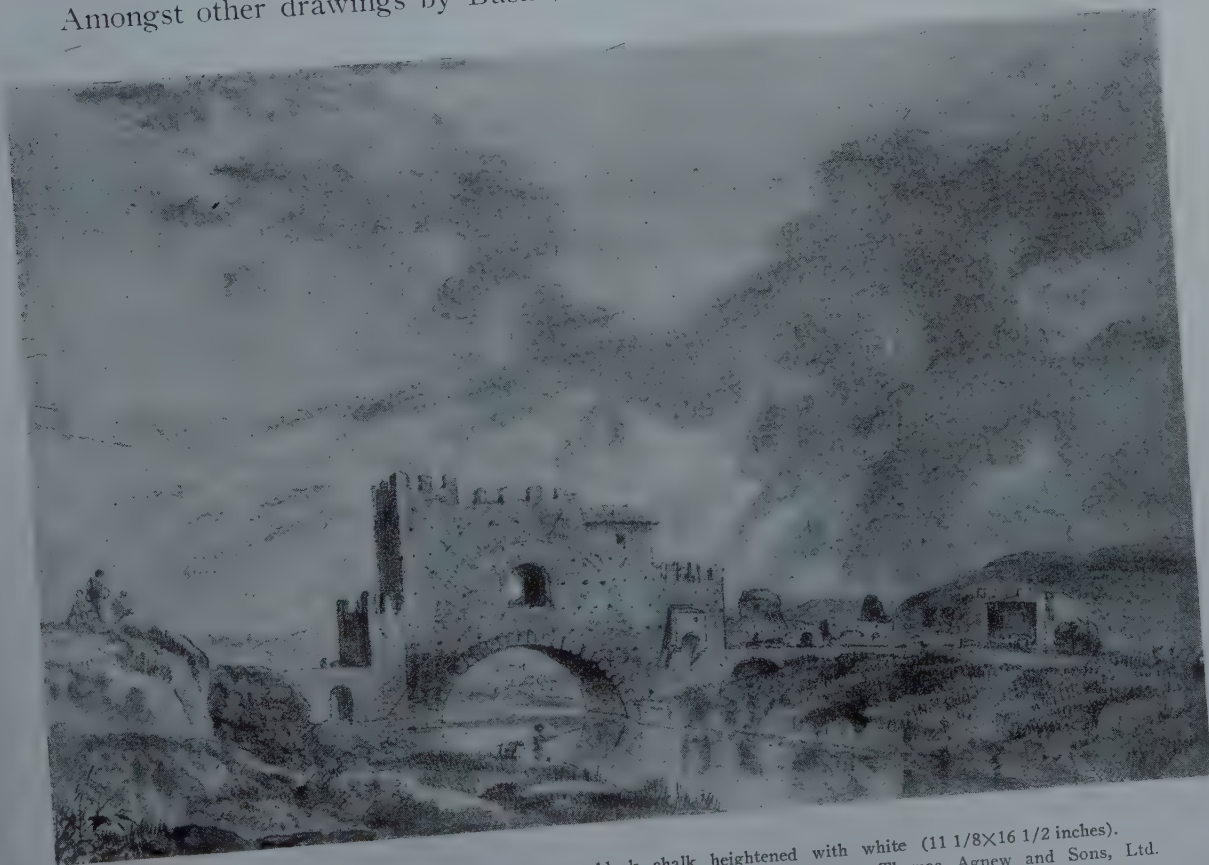


FIG. 4.—RICHARD WILSON.—Ponte Nomentana, black chalk heightened with white (11 1/8×16 1/2 inches). Signed: "R. Wilson f. 1754." Formerly in the Earl of Dartmouth's collection. Coll. Thomas Agnew and Sons, Ltd.



FIG. 5.—G. B. BUSIRI.—The Temple of Minerva Medica, gouache (9 1/4 X 7 inches).

Felbrigg Hall, Norfolk, coll. R. W. Ketton-Cremer, Esq.

collection and mentioned above, are a river landscape in ink, with trees and distant hills, in the Cottonian collection at the Plymouth Museum and Art Gallery, and an interesting sketch-book belonging to the Fitzwilliam Museum, Cambridge¹⁴. Altogether there are 93 studies in the Fitzwilliam book, which was bequeathed to the Museum by Spencer George Percival in 1922. The subjects include Roman views again, but also sketches of Pisa, Siena, Viterbo, Naples and Marino. None of the drawings is dated, and none of them appears to have been used for the Felbrigg paintings. The style is quick and free, with a lot of hatching, and all but one are drawn in pen and brown ink. Occasionally the artist tries a Pannini-like capriccio (fig. 6), but he is better in some of the more simple architectural studies.

There are paintings by Busiri in the Doria and Colonna collections, which I have not seen, and a drawing of Parma in the possession of Miss Ruth Ezra, otherwise I know of no other works by the artist. It would be fruitless to claim him as a great or important figure in 18th century art, but his oils at Felbrigg prove him to be a talented follower of Gaspar Poussin's style. Perhaps his main interest and distinction to English art historians is the large amount of work that he did for the Grand Tourists, providing them with painted views of Italian scenes that they had visited¹⁵. In this respect he anticipates the Italian drawings of Wilson, Skelton, Pars, "Warwick" Smith and numerous English water-colourists working in Italy during the latter half of the 18th century.

RÉSUMÉ : *Giovanni Battista Busiri*.

Giovanni Battista Busiri était tenu en haute estime au XVIII^e siècle par les Anglais qui effectuaient le Grand Tour, et pourtant on sait très peu de chose aujourd'hui sur cet artiste. Il serait né à Rome en 1698, semble-t-il, et le style de sa peinture incline à penser qu'il étudia de près l'œuvre de Gaspar Poussin. La plupart de ses tableaux, des gouaches, représentent des vues de Rome, sujets très appréciés des voyageurs anglais. Le plus ancien connu s'intitule *Le Temple de Saturne*; daté de 1738, il appartient à la collection de Mr. Brinsley Ford. Mais la plus riche collection d'œuvres de Busiri est à Felbrigg Hall, Norfolk (Mr. R.W. Ketton-

Cremer) : ce sont des paysages, six grandes peintures à l'huile et vingt-six gouaches. Plusieurs datent de 1739 ou 1740. Robert Price of Foxley parle de Busiri dans plusieurs lettres, en 1741; de même dans une lettre datée de 1754, Thomas Jenkins parle de l'artiste à Lord Dartmouth. Busiri mourut probablement en 1757.

NOTES

1. I am deeply grateful to Mr. R. W. Ketton-Cremer not only for allowing me to quote from the Price letters in his possession, but also for giving me every possible encouragement in my researches at all times. My thanks are also due to Mr. Brinsley Ford for similar encouragement, and for drawing my attention to various sources of information. I would like to acknowledge, in addition, the help that I have received from the following: Thomas Agnew and Sons Ltd., Dr. Andrea Busiri Vici, the Dowager Countess of Dartmouth, Mr. Carlos van Hasselt (Fitzwilliam Museum, Cambridge), Mr. Gordon Le Strange, Miss Mary Peter (Plymouth Museum and Art Gallery), and Mr. Francis Watson (Wallace Collection).

2. For a description of the activities of this group, known as The Common Room, see *The Early Life and Diaries of William Windham*, by R. W. KETTON-CREMER, London, 1930. Others in the group included Thomas, Earl of Haddington, and his brothers George Baillie, Richard Aldworth, Benjamin Tate of Mitcham and George Hervey, afterwards Earl of Bristol.

3. Jean-Philippe Le Bas (1707-1783), a famous engraver and the head of a flourishing studio. He executed many engravings after dutch masters. The landscapes here mentioned are without doubt two plates in breadth, *L'Après-dinée* and *Le Matin* (Le Blanc, 448 et 502).

4. Among them was probably Ravenet, a pupil, of



FIG. 6.—G. B. BUSIRI.—Composition, pen and brown, ink (6 5/8×8 3/4 inches)

Page No. 15 from the Busiri sketch-book. Reproduced by kind permission of the Syndics of the Fitzwilliam Museum.

Phot. Hallam Ashley.

Le Bas, who had then started for London, and who will cut, there in 1745, with Scotin and Baron *The fashionable marriage* of Hogarth.

5. Architect and engraver (1697-1775).

6. André Laurent, a painter and an engraver, born in London in 1720, a pupil of Le Bas, worked in Paris.

7. The Comte de Tessin.

8. W. Coxe, *Literary Life and Select Works of Benjamin Stillingfleet*, 1811, Vol. II, Part I, p. 70.

9. Since writing this article, Mr. Hugh Honour has sent me the following information taken from *Vite di Niccolò Gabburri*, Cod. Pal. 1377, Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, p. 2231 (c. 1740): "Roberto Price Cave. Inglese questo onesto e virtuoso diporto.(?) applicato al Disegno e alla Pittura va operando di Paesi e vedute dal vero con molta intelligenza e buon gusto. In età di anni 30 in circa viaggio in Italia nel 1739 in Compagnia di Guglielmo Windham altre Cave. Inglese ancor esso molto diletante e intelligente, specialmente di stampe. Vide Napoli dove fece grande acquisto di disegni e di stampe, e particolarmente di vedute fatte con acquarelli da Gio. Batista Busiri detto Titarella."

10. *The Connoisseur*, May 1958, *The Cabinet at Felbrigg*, pp. 216-219.

11. Thomas Jenkins (1722-1798), studied in London under Hudson. In 1752 he arrived in Rome with

Richard Wilson, and the two artists lived together in the Piazza di Spagna according to the parish registers of S. Lorenzo in Lucina (see BRINSLEY FORD, *The Drawings of Richard Wilson*, London, 1951). He painted a portrait of William Legge, 2nd Earl of Dartmouth, but is better known for his services as a dealer and agent to the English visitors in Rome. He died in England.

12. Historical Manuscripts Commission, Fifteenth Report, Appendix, Part I, *The Manuscripts of the Earl of Dartmouth*, Vol. III, London, 1896.

13. Henry Clinton, 9th Earl of Lincoln, afterwards 2nd Duke of Newcastle (1720-1794), made the Grand Tour with Joseph Spence as his tutor. He met Horace Walpole several times on the tour, at Florence in 1740 and at Reggio and Venice in the following year.

14. I am indebted to the Syndics of the Fitzwilliam Museum and to the staff there for allowing me to study the sketch-book at my leisure and to reproduce one of the drawings.

15. A contemporary artist who painted similar gouache scenes was Pietro Bianchi. Two such paintings are at Felbrigg, and ten Roman views appeared in the Sligo sale at Christie's, 14th October 1958 (Lots 39-45). Most of these are now in Mr. Brinsley Ford's collection.



FIG. 7.—The Cabinet at Felbrigg Hall, enlarged and redecorated by William Windham for his collection including the series of Busiri landscapes 1751-52. Reproduced by courtesy of *The Connoisseur*.

CHARDIN

DU POINT DE VUE DE LA VERRERIE

PAR JAMES BARRELET



FIG. 1. — Bouteille en verre noir, forme anglaise, début XVIII^e siècle. Coll. de l'auteur
Phot. E. Mas.

PRENONS, comme point de départ, la phrase bien connue des Goncourt sur Chardin : « Le succès de cette peinture familière et domestique, abandonnée en France depuis Abraham Bosse et les Le Nain, décidait la fortune du nom de Chardin¹. » L'association de ces trois noms pourrait donner à penser que tous trois méritent d'être réunis sous le signe d'une même vie familière et domestique. Pourtant, à y regarder de plus près, tous trois n'ont pas représenté les mêmes milieux, et ils n'ont pas eu, vis-à-vis de la « réalité », les mêmes soucis, ni les mêmes scrupules : du moins, si l'on examine leurs œuvres du point de vue de certains des objets représentés et plus particulièrement du mobilier verrier.

Mais nous laisserons de côté Bosse et les Le Nain, quitte à les reprendre dans un autre article. Voyons Chardin d'abord, sous le signe de la verrerie.

Quelques chiffres avant tout : sur



FIG. 2. — Bouteille en verre noir, dite « Thévenotte » (forme *bénédictine*); fabrication de la verrerie de Folembray, avant 1750. Coll. de l'auteur. Phot. E. Mas.

le peintre a toujours représenté — et certainement utilisé² des objets rigoureusement contemporains!

Le renouvellement constant de cette vaisselle de verre, que l'on doit surtout à la fragilité de la matière et que l'on peut suivre déjà sur bon nombre de tableaux datés, permet de reclasser dans le temps certaines œuvres non datées, avec une chance de ne pas se tromper de beaucoup. Parfois, cette appréciation peut même être très précise, par exemple, dans le cas de ce tableau du Louvre, *Raisins et Grenades*, daté, mais dont le chiffre des dizaines se lit mal : les verres, assez tardifs, imposent le choix de 1763. Quelquefois aussi, et toujours pour les mêmes raisons (c'est une incursion

plus de douze cents tableaux recensés par M. Georges Wildenstein dans son remarquable livre sur Chardin, cent quarante environ mettent en scène des objets en verre, soit une centaine de bouteilles, quatre-vingts verres à boire et une cinquantaine de carafes, bocaux, flacons, etc. En tout, plus de deux cent trente pièces.

Ceci permet de conclure qu'aucun autre peintre, probablement, ne s'est autant occupé de verrerie, même en Flandre, et qu'aucun n'offre pareil champ d'étude; surtout si l'on considère que Chardin a peint pendant un demi-siècle, et à une époque particulièrement mouvementée pour la verrerie.

Cette constatation se double d'un autre intérêt quand on se rend compte que



FIG. 3. — Bouteille en verre noir forme Champagne ou Bourgogne, fin XVIII^e siècle. Coll. de l'auteur.

Phot. E. Mas.

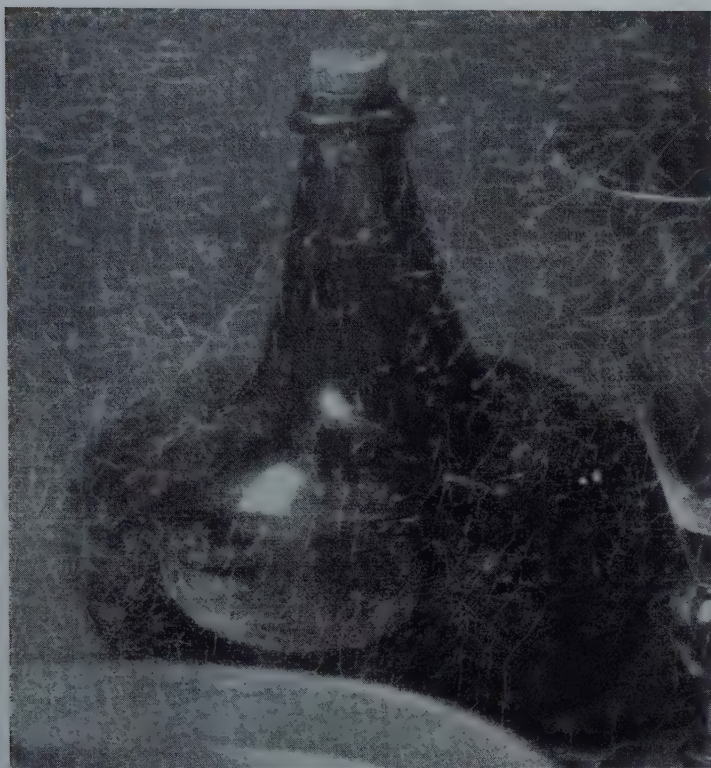


FIG. 4. — Nature morte attribuée à Chardin, détail.
Rennes, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

dans le domaine des historiens de la peinture!), nous sommes amenés à constater que l'attribution à Chardin de certaines natures mortes constitue de piètres anachronismes.

Nous ne pouvons ici exposer, dans le détail, les éléments qui servent de fils conducteurs. Ce serait faire l'histoire de la verrerie au XVIII^e siècle, citer des textes, étaler une iconographie abondante, et présenter de nombreux objets³.

Il convient pourtant de rappeler que le XVIII^e siècle a abandonné, dès ses premières années LA BOUTEILLE en verre léger et en forme de gourde clissée, pour la remplacer par un autre type de récipient, d'origine anglaise : la bouteille en verre noir épais, en forme d'oignon (fig. 1), qui permet-

tra, dès lors, la conservation du vin. Cette bouteille basse s'est peu à peu modifiée, prenant (vers 1750) une forme assez semblable à notre bouteille de « bénédictine » (fig. 2), pour ressembler, vers la fin du siècle, à la bouteille dite « champenoise » ou « bourguignonne » (fig. 3). Un œil un peu exercé peut donc déterminer, avec une approximation suffisante, l'âge d'une bouteille d'après le développement de sa panse, son allongement, son épaulement, etc. Ainsi, il y a une différence déjà sensible entre les bouteilles du *Menu de Gras* du Louvre (1731), celles de *La*



FIG. 5. — F. DESPORTES. — Le Déjeuner, 1704, détail. Coll. particulière.

Pourvoyeuse (1739), celles plus dégagées du *Melon entamé* de la collection H. de Rothschild (1760). D'autre part, le Musée de Rennes possède une nature morte attribuée à Chardin⁴ représentant, entre autres, une bouteille en verre noir, basse, en forme d'oignon, du commencement du XVIII^e siècle (fig. 4); elle ne saurait donc être de Chardin dont l'œuvre débute dans le second quart du XVIII^e siècle; par contre, ce type de bouteille se trouve dans des natures mortes du début du siècle, comme dans ce *Déjeuner* de F. Desportes, daté 1704 (fig. 5). D'après le même critère, nous pensons que la nature morte *Une Orange, un Gobelet d'argent...* (Wildenstein, 787) dont la date est difficile à lire, devrait être de 1756, alors que certains spécialistes la dataient de 1738 ou 1750; *Raisins et théière blanche* (Wildenstein, 872) ne nous paraît pas antérieure à cette même date, tandis que *La Grande Bouteille* (Wildenstein, 1062) de la collection H. de Rothschild devrait avoir une dizaine d'années de plus!

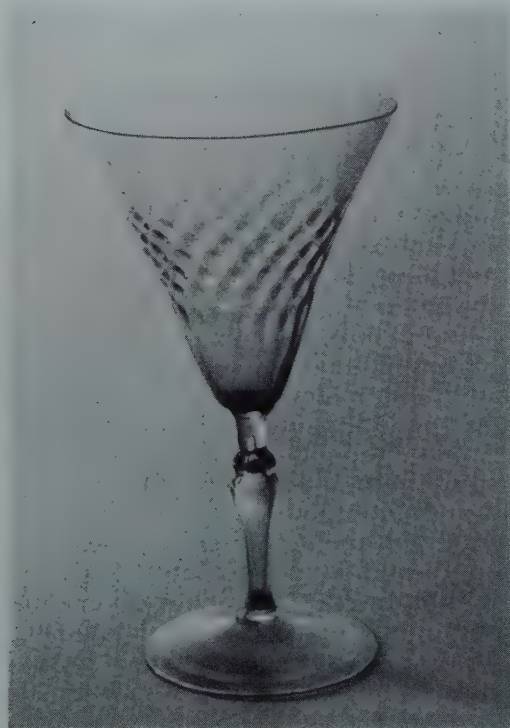


FIG. 6. — Verre « fougère » à reliefs moulés
(Cf. fig. 7, *Le Buffet*, 1728).
Coll. de l'auteur.
Phot. E. Mas.



FIG. 7. — CHARDIN. — *Le Buffet*, 1728, détail, verres « fougère ».
Musée du Louvre. Phot. E. Mas

Passons maintenant aux VERRES A BOIRE, c'est-à-dire aux verres à patte et aux gobelets. Au cours du XVIII^e siècle, la verrerie française a passé du stade « façon de Venise » à celui du verre « fougère » (fig. 6), bien français, et finalement au cristal « façon de Bohême » ou « façon d'Angleterre » (fig. 10 et 12). Le premier était blanc et léger; le second était léger et teinté et le troisième était extra-blanc, épais, souvent taillé et doré. Le verre fougère a détrôné la façon de Venise dès le début du siècle et a gardé la faveur du public une cinquantaine d'années; ses verres à boire ont la tige fine et la coupe souvent décorée de dessins géométriques par moulage; mais, dès 1750, les formes s'abâtardissent donnant, entre autres, des tiges enflées. Les verres fougère céderont la place à des verres à gros boutons (fig. 12), à des gobelets à côtes moulées ou taillées, façon de Bohême (fig. 10).

Ceci posé, voyons certains tableaux. Les deux verres du *Buffet* (1728) sont typique-



FIG. 8. — CHARDIN. — Le Buffet, 1728, détail.
Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

cette sorte⁵. Parmi les verres fougère abâtardis qui leur font suite après 1750, citons ceux qui figurent dans *Le Jambon* (1759), *Un bocal d'abricots* ou *Un Dessert* (1760), *Le Bocal d'olives* (1760) et finalement *Rafraîchissements* (1764). La nouvelle mode de Bohême amène alors les verres à gros boutons (fig. 12) de *Raisins et grenades* (fig. 11) en 1763, et les gobelets à côtes (fig. 10). Ce sont : *Le Panier de fraises* du Salon de 1761, *Trois Poires, une Noix, un Verre de vin et un Couteau* du Musée du Louvre, *La Bouillote* (Wildenstein, 1007), *Brioche, Cerises et Verres de vin* (Wildenstein, 1092), *Le Déjeuner* (Wildenstein, 1064), *Poires et Verre de vin* (Wildenstein, 828), etc. Le gobelet à pied est également de cette seconde moitié du siècle, mais le gobelet tronconique uni se trouve déjà dans la première partie du XVIII^e siècle; il s'alourdira pourtant de plus en plus, à l'instar du verre de Bohême, à fond épais, dit « fond d'eau ».

On retrouve aussi, au cours du siècle, la CARAFE unie (*Le Peintre* en 1726 et *Le Gobelet d'argent* en 1757) ou la carafe dite « moulée, à côtes » (*Le Buffet* en 1728 (fig. 8)

ment des verres fougère, à la mode au début de la carrière artistique de Chardin (fig. 7); ils accompagnent des carafes légères (fig. 8); on retrouve les uns et les autres dans un tableau d'Oudry, de 1722, *L'Amérique* (fig. 9). *Le Déjeuner aux huîtres* de de Troy (Musée Condé) présente encore en 1737 des verres du même genre, mais la coupe est déjà plus évasée. Il s'ensuit que le Chardin non daté du Chicago Art Institute (ancienne collection David-Weill) appelé *La Nappe* ou *Le Cervelas* ne peut qu'être également des débuts de carrière de Chardin comme ceux, du reste, qui présenteraient des verres de



FIG. 9. — OUDRY. — L'Amérique, 1722, détail. Coll. particulière.

et *Citron, gobelet et bouteille* du Musée de Carlsruhe vers 1760). Néanmoins, en comparant ces natures mortes, on ne tarde pas à remarquer des différences notables entre ces objets, ceux de la première époque étant, entre autres, beaucoup plus légers. Plus significatif encore de la nouvelle mode « façon de Bohême » (fig. 13) ce carafon taillé et doré de *La Brioche* ou *Un Dessert* (fig. 14), au Musée du Louvre ! Et il ne pourrait figurer sur un tableau antérieur à 1763. Ce modèle prend la suite des carafons représentés dans *Les Débris d'un déjeuner* (peint en 1756 et recopié en 1763). Quant au carafon de *Raie avec Chat et Huîtres* (Wildenstein, 681), il est vraisemblablement d'avant 1760.

Nous sommes alors aussi à l'époque des BOCAUX : ces récipients commencent à figurer dans les listes de produits offerts par les verreries après 1750, et, en fait, la famille Chardin se met au goût du jour et semble apprécier particulièrement les conserves comme le montre une série de natures mortes de 1756 à 1764.

Il va de soi que nous pourrions aller plus loin dans nos déductions si nous n'avions à déplorer que trop de tableaux de Chardin ne soient pas encore reproduits, malgré le livre si remarquablement documenté de G. Wildenstein.



FIG. 10. — Gobelet de mariage à côtes plates, et doré, 1784, « façon de Bohême ».
Coll. de l'auteur. Phot. E. Mas.

Si cette absence peut constituer un handicap pour le classement de certains tableaux, elle est encore plus gênante si l'on désire suivre pas à pas, à travers l'œuvre de Chardin, l'évolution sociale de ce peintre, c'est-à-dire son passage d'une condition ouvrière à celle d'honnête bourgeois. A ce propos, on constate vite que les tableaux subsistant des vingt premières années de sa vie sont trop peu nombreux et, en tout cas, pas assez significatifs (du point de vue des objets en verre, bien entendu) pour être utilisés dans ce but ! Par contre, cette connaissance devient possible et même réelle grâce aux natures mortes peintes à partir du second mariage de Chardin, c'est-à-dire à partir du moment où une « veuve aimable et d'un vray mérite », selon l'expression d'un contemporain⁶, lui apporte « un bien honnête » en 1744. Auparavant, on ne peut compter dans le mobilier verrier de



FIG. 11. — CHARDIN. — Raisins et Grenades, 1763, détail. Musée du Louvre.

Chardin que quelques bouteilles en verre noir, les carafes et les verres fougère du *Buffet* (1728) et de *La Nappe* : objets qui dénotent une certaine aisance, déjà, puisqu'on les retrouve dans les mains des jeunes seigneurs bambocheurs de J.-F. de Troy. Du reste, les bouteilles en verre noir, qui nous paraissent si communes, sont encore relativement rares à cette époque (tous les verriers qui demandent à créer de nouveaux établissements ne manquent pas de le souligner). Il faut évidemment laisser de côté, comme n'appartenant pas au peintre, le grand vase des *Attributs des Sciences*, de même que les verreries de laboratoire du *Souffleur*.

Tout ceci ne paraît donc pas confirmer

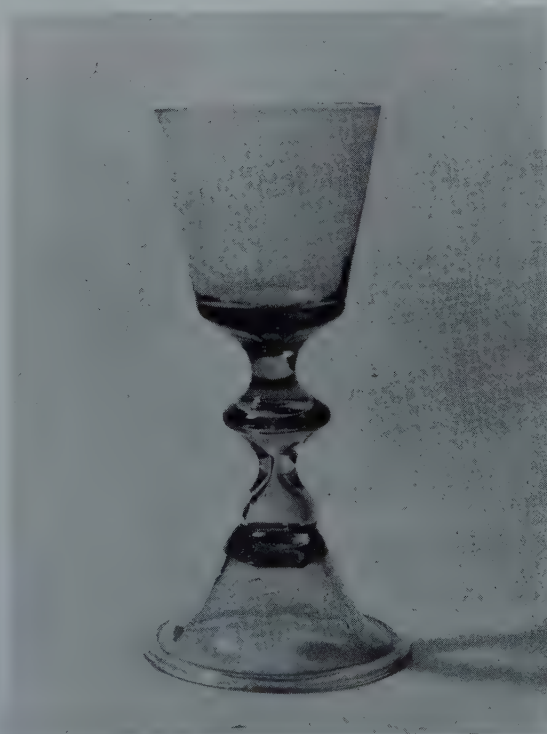


FIG. 12. — Verre à bouton et fond d'eau, façon de Bohême ou d'Angleterre (Cf. fig. 11 « Raisins et Grenades », 1763. au Musée du Louvre). Phot. E. Mas.

l'affirmation des Goncourt que Chardin « touche au garde-manger du peuple »⁷. Les natures mortes postérieures sont encore moins convaincantes à cet égard, bien que le peintre et sa femme se soient montrés « toujours très ménagers et même resserrés », selon les dires d'un familier⁸. Nous voyons mal ces gobelets et carafons à côtes plates taillées, ailleurs que sur la table d'un honnête bourgeois; de même, ce rafraîchissoir à oreilles où baigne un verre (*Le Bol de cristal*). Et l'emploi des bocalux est-il déjà assez dans les mœurs pour que ceux-ci aient quelque chose de commun avec le garde-manger du peuple? Il est vrai qu'une note de simplicité est donnée, d'une façon presque permanente, par des gobelets unis. Mais sont-ils les éléments caractéristiques d'un mobilier

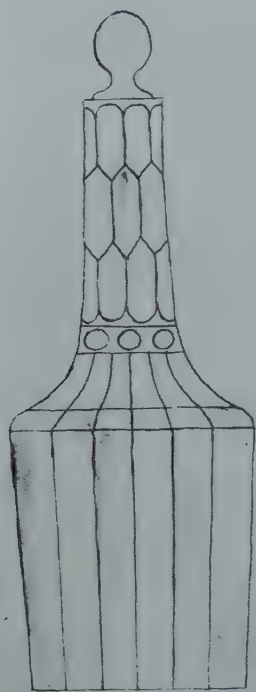


FIG. 13. — Carafon à côtes plates, taillé et doré. Modèle du « Livre des Modèles » de la verrerie de Bohême Novy Svet, vers 1764 (Dans le genre de celui qui figure dans « Un Désert », au Musée du Louvre, fig. 14.)
Phot. E. Mas.

populaire ou témoignent-ils simplement du souci d'économie que nous signalions?

Ils contribuent en tout cas à donner le sentiment d'une vie calme, bien assise, surtout si on les compare aux verres fougère légers, renversés sur la table, des premières natures mortes de Chardin. Les bouteilles également, en revenant jusqu'aux dernières œuvres, constituent un autre leitmotiv de pondération, bien dans la ligne du folklore français. Si des verreries « façon de Bohême » sont utilisées ici et là et apportent quelques notes nouvelles, il est clair qu'elles n'interviennent jamais de façon à changer le caractère de cette modulation nationale. Aucune extravagance, aucune de ces verreries aériennes, par exemple, qui, chez un Claesz, un Miéris ou un Gérard Dou fascinent encore Claudel⁹ après avoir donné à Hegel l'illusion d'entendre les accents jubilatoires d'un peuple enfin libéré.

**

Nous avons montré que les verreries représentées par Chardin permettent assez souvent de préciser l'époque d'un tableau, procurant ainsi au critique d'art un élément nouveau de chronologie. De même, lorsqu'on se trouve devant une nature morte ni datée, ni signée, et qu'il y a doute sur son origine, la présence de certains objets en verre peut donner une indication utile, si ce n'est toujours décisive. L'attribution à Chardin de certains tableaux, nous l'avons vu, peut être de ce fait, mise sérieusement en doute ou même définitivement écartée; dans d'autres cas, au contraire, cet élément joue en faveur du peintre. Gardons-nous cependant d'aboutir à un système rigide qui deviendrait lui-même contestable. Nous entendons apporter ici une contribution, en laissant à la critique d'art l'ultime et entière responsabilité de décider au nom d'une expérience et de raisons qui lui sont propres.

Nous avons ensuite constaté que ce mobilier verrier apporte, par ailleurs, un témoignage intéressant sur le train de vie bourgeois mené par Chardin et ceci, malgré la disparition d'une grande partie des œuvres de ce peintre. Les objets représentés donnent bien l'impression d'avoir fait partie intégrante de son milieu; ils confirment heureusement ce que certains témoignages contemporains rapportent de lui, et vont jusqu'à réfléchir les différentes périodes de son existence. Cette appartenance, cette intimité entre le peintre et les objets, n'est pas toujours aussi évidente,

certes, lorsqu'on a affaire aux œuvres d'autres artistes qui semblent composer leurs natures mortes avec des objets empruntés.

**

Abordons maintenant un troisième aspect de la question, en faisant remarquer que chez Chardin, l'objet en verre n'a pas un rôle simplement décoratif. L'artiste a élu cette matière avec une prédilection évidente parce qu'il a senti tout le parti que son art en pouvait tirer. Elle donne vraiment le ton, l'harmonie et la couleur et s'identifie au génie de Chardin, devenant le symbole de sa magie.

Les Goncourt expriment cela mieux que quiconque; relisons donc, pour finir, cette description qu'ils donnent d'une nature morte de Chardin : « C'est un verre d'eau entre deux marrons et trois noix; regardez un peu longtemps, puis reculez-vous de quelques pas, le verre tourne, c'est du verre, c'est de l'eau, c'est la couleur sans nom faite de la double transparence du contenu et du contenant. A la surface de l'eau, au fond du verre, c'est le jour même qui joue, tremble et se noie. Les gammes les plus tendres, les variations les plus fines du bleu tournant au vert, une infinie modulation d'un certain gris glauque, cristallin et vitreux, une touche partout rompue, des lueurs s'éveillant dans des ombres, de pleines lumières posées comme au doigt sur le bord du verre...¹⁰ »



FIG. 14. — CHARDIN. — Un Dessert, détail. Musée du Louvre.
Phot. du Musée.

RÉSUMÉ: *Chardin from the point of view of glass-ware.*

Outlining a history of the glass-ware of the eighteenth century, a particularly rich and inventive period in this branch of art, the author shows us the evolution undergone in the course of several years by bottles, decanters and drinking glasses. Then, studying the very numerous glass objects found in Chardin's still life paintings, he makes comparisons which enable him to arrange chronologically certain undated works, or even to correct the dates of several others. He is also able to prove, for the same reasons, that the attribution to Chardin of certain still life paintings sometimes constitutes sorry anachronisms.

This study finally demonstrates how this aspect of Chardin's work forms an interesting illustration of the middle-class way of life he led.

NOTES

1. E. et J. DE GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle (Chardin)*, éd. 1881, p. 115.

2. L. GILLET, *XVIII^e siècle, La Peinture au Musée du Louvre*, p. 61 : « Ce fils d'ouvrier parisien n'a jamais peint que son ménage. »

3. Cf. J. BARRELET, *La Verrerie en France* (Larousse) et *Le Verre à boire en France au XVIII^e siècle*, dans les *Cahiers de la Céramique et des Arts du feu*, n° 7, été 1957.

4. G. WILDENSTEIN contestait déjà cette attribution dans son catalogue de 1923 (n° 1065).

5. G. W. le date, d'ailleurs, des environs de 1731.

6. COCHIN, *Essai sur la vie de Chardin*, publié dans le *Précis analytique de l'Académie des Sciences de Rouen*, 1875-1876.

7. E. et J. DE GONCOURT, *op. cit.*, p. 105.

8. G. WILDENSTEIN, *Chardin*, p. 26.

9. P. CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise*.

10. E. et J. DE GONCOURT, *op. cit.*, pp. 106 et 107.

LA CONNAISSANCE DES PEINTRES PRÉRAPHAÉLITES ANGLAIS EN FRANCE (1855-1900)

PAR JACQUES LETHÈVE

LES goûts d'une époque sont toujours plus complexes que ses premiers historiens ne veulent le reconnaître. C'est ainsi qu'on a souvent passé sous silence l'influence de la peinture préraphaélite sur la France de la fin du XIX^e siècle. Or, c'est peut-être moins les milieux des peintres qui ont été alors touchés que ceux des artistes décorateurs et même des écrivains; de ce point de vue, le double visage de certains membres de la confrérie préraphaélite comme Dante-Gabriel Rossetti, à la fois peintre et poète, y a sans doute moins contribué que le poids même des intentions littéraires dont est chargé cet art.

Pour permettre de mieux comprendre la nature exacte d'une telle influence et en mesurer les degrés, nous voudrions faire connaître les occasions qui ont mis les Français en contact avec la peinture préraphaélite et suivre à son sujet les réactions de l'opinion.

Rappelons que la « confrérie préraphaélite » fut fondée en 1849 et qu'elle compta d'abord sept membres : Hunt, Millais, D. G. Rossetti, et son frère Michaël, Stephens et James Collinson et un sculpteur, Thomas Woolner; Ford Madox Brown patronait le mouvement sans y appartenir; en 1856-1857, Rossetti devait donner un nouvel élan au groupe en entraînant William Morris et Burne-Jones; Watts ne les suivit que de loin tandis que d'autres peintres tel Arthur Hughes, travaillèrent dans leur style.

C'est à l'Exposition universelle de 1855, donc peu d'années après les débuts de l'école, que les premiers tableaux préraphaélites furent présentés au public pari-



FIG. 1. — BURNE-JONES. — L'Amour dans les ruines, 2^e version, exposée à Paris en 1895. B. N., Est. Phot. E. Mas.

sien. Ce n'était pas les premières peintures anglaises exposées en France¹, mais cette manifestation internationale d'un type nouveau attira vivement la curiosité. La peinture anglaise frappa les critiques par son originalité certaine; et pourtant les préraphaélites se trouvaient noyés dans un ensemble considérable par sa masse. Hunt exposait trois toiles dont son fameux *Christ à la lanterne* (*La Lumière du monde*); Millais montrait également trois tableaux, dont *Ophélie*, et F. M. Brown deux. La plupart des critiques signalèrent au moins quelques-uns de leurs tableaux; Théophile Gautier décèle l'existence d'une petite chapelle dans l'école anglaise mais le réalisme minutieux de ces toiles déçoit en général et fait parler à leur propos de « photographie colorisée »². « Les préraphaélites (*sic*) anglais ont fait fausse route »; ce jugement de *L'Artiste* résume l'opinion générale³.

Les Parisiens devront attendre douze ans avant de voir de nouveaux tableaux de la confrérie, mais à diverses reprises les critiques d'art rappelleront son existence. C'est ainsi que l'exposition de Manchester donnera à Paul Gantz et à Prosper Mérimée l'occasion de dresser un bilan de la peinture anglaise. Le premier dans *L'Artiste* s'intéresse surtout à Millais⁴, le second évoque, dans *La Revue des Deux Mondes*, le rôle de Ruskin et ironise assez justement sur les intentions dont un

peintre comme Hunt surcharge certains de ses sujets ⁵.

Lorsque paraît en janvier 1859 le premier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*, son correspondant pour l'Angleterre cite les préraphaélites mais marque à son tour quelque mépris pour cette « fausse notion de l'art » ⁶. Au cours des années suivantes, ceux qui parlent d'eux considèrent qu'ils appartiennent à un mouvement déjà dépassé. C'est le cas de Thoré-Bürger évoquant en 1862 leur « pléiade réaliste », de Ch. Perrier dans ses *Etudes sur les beaux-arts en France et à l'étranger* (1863), d'Ernest Chesneau dans *L'Art et les Artistes modernes en France et en Angleterre* (1864). Et Philippe Burty croit pouvoir affirmer en 1865 : « Il n'y a plus de préraphaélites » ⁷.

Or l'Exposition universelle de 1867 ramène sur le continent un nouveau lot de tableaux de cette école : un de Hunt, deux de Watts et de Hughes, trois de Millais dont *La Veille de la Sainte-Agnès* spécialement remarquée ⁸. Mais la surprise de 1855 ne se renouvelle pas et Alphonse de Calonne traduit dans la *Revue contemporaine* le jugement du public en écrivant que « les préraphaélites ont un peu baissé leurs allures » ⁹.

Traitant en 1868 des *Nations rivales dans l'art*, Ernest Chesneau accorde une plus large place aux récents peintres anglais. Lorsqu'il cite le nom de Rossetti, il doit pourtant avouer qu'il n'a jamais rien vu de ce maître. Ce qui n'empêche pas Flaubert de le féliciter d'avoir donné « enfin une définition nette du préraphaélitisme » ¹⁰.

Une nouvelle note est apportée en 1869 par Burty; il revient cette fois de Londres et si son enthousiasme reste mitigé, du moins peut-il parler de Rossetti en connaissance de cause à ses lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*; il leur révèle

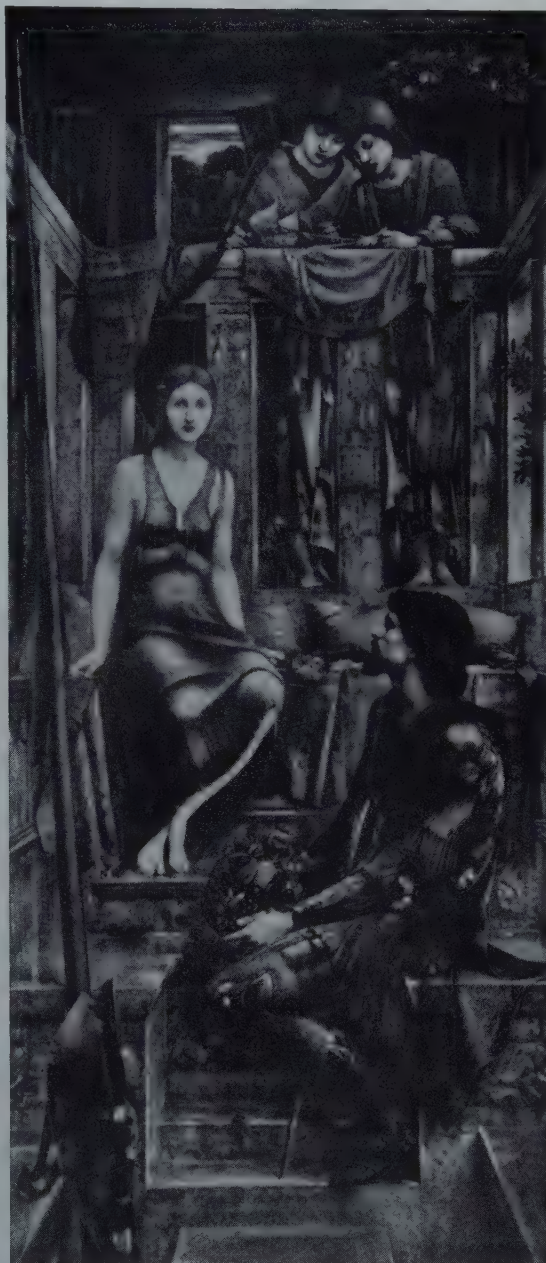


FIG. 2. — BURNE-JONES. — Le Roi Cophetua, exposé à Paris en 1889. B.N., Est. Phot. E. Mas.

surtout l'existence d'un peintre nouveau, Burne-Jones, qui l'a si vivement frappé qu'il a voulu visiter son atelier après avoir vu quelques-unes de ses œuvres¹¹.

Au lendemain de la guerre de 1870, dans un article de *La Renaissance* du 20 juillet 1872, Emile Blémont présente la poésie préraphaélite qui intéressera toujours médiocrement le public français¹²; mais à propos de Rossetti, Blémont fait allusion à sa peinture et ces pages auront des échos sur plus d'un esprit puisque c'est par elle que Paul Bourget quelques années plus tard sera attiré vers la double activité du peintre-poète. Un plus grand nombre de lecteurs puisera dans les *Notes sur l'Angleterre* de Taine, alors à l'apogée de son influence, dix pages qui peuvent suffire à éveiller la curiosité¹³.

L'Exposition de 1878 réunit l'ensemble le plus important de tableaux préraphaélites qui ait été jusqu'alors montré chez nous. Millais déçoit, malgré la présence de dix tableaux : sa nouvelle manière l'a entraîné loin de ses origines, ce qui permet à un critique tel que Dubosc de Pesquidoux de considérer « la petite secte des préraphaélites » comme « évanouie ou transformée »¹⁴. Pourtant Watts est là avec son symbolisme pesant. Et à leur tour les Français découvrent Burne-Jones, dont *L'Amour dans les ruines* (fig. 1) et *Merlin et Viviane* apportent de frappantes nouveautés surtout quand on ne connaît pas Rossetti¹⁵ : imitation délibérée des

« L'OEUVRE »

SEPTIÈME SPECTACLE DE LA SAISON 1893-94

La Belle au Bois dormant

Féerie dramatique en trois actes, de MM. HENRY BATAILLE et ROBERT D'HUMIÈRES

Musique de GEORGES HUF

Décors de ROCHEGROSSE et de AUBURTIN, exécutés par M. L. DE LA QUINTINIE

Costumes de BURNE JONES et de ROCHEGROSSE

Mourir..... dormir..... rêver peut-être . . .

(SHAKESPEARE).

LA BELLE AU BOIS DORMANT. . .	Mademoiselle B. BART.
LA FÉE DU MAL.	Mademoiselle MARCELLE BAILLY.
LA FÉE.	Mademoiselle MARCIA.
LA VIEILLE.	Mademoiselle MARGUERITE CARLIN.
LE PRINCE.	Monsieur KRAUSS.
L'APPARITION.	Monsieur LOUËN-POE.

THEORIE DES FILLES DE L'AIR.

Administration du « Théâtre de L'Œuvre » : 23, rue Turgot.

Édité par L'imprimeur Originale, 17, rue de la Harpe.

FIG. 3. — BURNE-JONES. — Programme pour « La Belle au bois dormant » d'Henry Bataille et Robert d'Humières, au Théâtre de l'Œuvre, 1894. B. N., Est. Phot. E. Mas.

primitifs italiens et spécialement de Botticelli, attitude décorative des personnages, type nouveau de beauté féminine. On mesure le choc qui se produit dans les esprits en lisant sous la plume d'un critique aussi traditionnaliste que Charles Blanc : « A mon sens la plus étonnante peinture qui nous soit venue de Londres, est celle de Burnes-Jones (*sic*) : *Merlin et Viviane*. Il y a là une quintessence d'idéal, une poésie sublimée qui m'appréhende au cœur »¹⁶. Ainsi jusque vers 1880, des critiques d'art successifs ont signalé au public l'existence d'une école préraphaélite sans la définir avec beaucoup de précision. Publiant en 1882 sur la peinture anglaise un livre qui fera autorité, Ernest Chesneau se garde de céder à l'enthousiasme¹⁷. Or c'est au moment où l'on répète que les tentatives préraphaélites sont avortées que leur influence, favorisée par une anglomanie croissante, va devenir plus sensible.

On doit faire dans cette évolution une place, dont l'importance exacte est d'ailleurs difficile à mesurer, à un certain nombre d'hommes, peintres, écrivains ou amateurs d'art, qui ayant été en Angleterre ont vu sur place les tableaux, fréquenté les artistes et les font connaître à leur retour en France soit par conviction personnelle, soit par simple curiosité. Les va-et-vient de Whistler entre Paris et Londres au cours des années 1860-1880 entrent ici en ligne de compte¹⁸; Whistler attire en outre dans la capitale britannique des hommes qui ne font qu'y passer, comme Fantin-Latour et d'autres qui s'y installent, non sans retours en France comme Alphonse Legros¹⁹. A côté d'eux, le groupe des peintres réfugiés de l'autre côté de la Manche pendant les événements de 1870-1871, comme Claude Monet et Camille Pissarro; leur action en faveur de l'impressionnisme naissant ne gêne pas totalement leur rôle d'intermédiaires : on le voit bien par Lucien Pissarro, fils de Camille, qui s'établira en Angleterre en 1883 pour y travailler dans la ligne de William Morris.

De son côté, un homme comme Mallarmé après un séjour à Londres en 1862-



FIG. 4. — BURNE-JONES. — Portrait de la baronne Deslandes. Paris, coll. particulière.

1863, garde assez de contacts avec ses amis anglais pour correspondre régulièrement avec Swinburne et collaborer vers 1875 à la revue anglaise *Athenaeum*²⁰. Nous voyons Verlaine lui-même, dès son arrivée à Londres avec Rimbaud en 1872-1873, se rendre au Musée et noter sans commentaire dans son carnet personnel ce tableau qui l'a frappé : « *La Veille de la Sainte-Agnès* (Millais) »²¹.

Or c'est le moment où le mouvement dit « esthétique » vulgarise ou tout au moins répand dans l'opinion anglaise quelques-unes des particularités de style des



FIG. 5. — La galerie anglaise à l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855
Photographie contemporaine anonyme. B. N., Est.

préraphaélites; les esthètes cherchent à imiter, à l'exemple d'Oscar Wilde, les personnages de leurs tableaux et les femmes en particulier prennent pour modèle la *Beata Beatrix* de Rossetti et les héroïnes de Burne-Jones. Les voyageurs vont décrire ces personnages singuliers et accroître ainsi la curiosité pour leurs inspireurs.

En 1882 et 1883 de nouveaux tableaux se trouvent justement présentés à Paris. Dans sa galerie de la rue de Sèze, Georges Petit organise deux « expositions internationales », d'ailleurs d'ampleur limitée. Mais en 1882, il montre trois portraits

de Millais, fort oublieux de ses premiers principes, et en 1883 une série de toiles de Watts, beaucoup plus caractéristiques²². Il n'est pas indifférent que ces expositions aient été visitées par Robert de Montesquiou et par J.-K. Huysmans et que les tableaux de Watts, cités par ce dernier dans *A Rebours* figurent précisément tous à l'exposition de 1883.

L'année 1884 est décisive pour la connaissance des préraphaélites : la parole passe des critiques d'art aux écrivains et les seconds leur sont beaucoup plus favo-



FIG. 6. — La galerie anglaise à l'Exposition universelle des Beaux-Arts de 1855.
Photographie contemporaine anonyme. B. N., Est.

rables que les premiers. Le développement que Huysmans consacre à ces peintres dans *A Rebours* occupe moins d'une page : il ne nomme que les tableaux de Watts et *La Veillée de sainte Agnès* de Millais. Mais son importance vient du fait qu'il place les peintres préraphaélites dans ce domaine singulier qui est celui des goûts de Des Esseintes et que tout un groupe va adopter d'enthousiasme²³.

En 1884 *Le Journal des Débats* publie une série de *Lettres de Londres* sous la signature de Paul Bourget²⁴. Bourget est lui aussi un écrivain très écouté et sa lettre sur le préraphaélisme le montre averti et curieux ; il note la difficulté de voir



FIG. 7. — « Allons! pas de blagues! tu me chatouilles avec ton lys!... », dessin de Maurice Dumont dans « Le Courrier français » du 4 avril 1897. (La moquerie d'un modèle devant les figures préraphaélites). B.N., Est. Phot. E. Mas.

les toiles de Rossetti dispersées entre des collections privées et met en vedette Burne-Jones. Tout naturellement, en décembre de la même année, dans le n° 2 du journal qu'il a fondé et qu'il rédige seul, *Les Taches d'encre*, le jeune Maurice Barrès parlant d'« un monde renouvelé » cher à son cœur, y place à côté des primitifs et de Gustave Moreau « les préraphaélites anglais peintres et poètes »²⁵.

A la même date la *Revue indépendante* publie sous la signature de Gabriel Sarrazin des articles sur l'école esthétique anglaise qui seront repris en volume en 1885²⁶.

Et pourtant en 1887 le critique Edouard Rod pourra écrire encore : « Le mouvement préraphaélite qui a commencé vers 1850 en Angleterre et y a exercé une si profonde influence sur l'art, la poésie et le goût est encore peu connu parmi nous. » La révélation, pour Rod, datait de l'année précédente et il avait exprimé aussitôt son enthousiasme à son ami Sarrazin : « Quelle découverte que l'Angleterre et la

peinture anglaise. Rossetti s'est emparé de moi avec une indicible puissance, au point que je travaille beaucoup mon anglais pour le lire. Mais je doute que ses poèmes me fassent la même impression que ses stupéfiantes peintures²⁷. » Grâce à l'exposé historique confié par Hunt en 1886 à la *Contemporary Review*, Rod pouvait offrir au public français pour la première fois, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, une histoire exacte de la confrérie²⁸.

Mais au moment où le public est enfin informé des circonstances exactes de la naissance du préraphaélisme, ce sont surtout les artistes de la seconde génération qui vont le toucher. Mises à part les recherches de William Morris et de ses émules dans le domaine de l'art décoratif, le nom qui éclipse finalement tous les autres, c'est désormais celui de Burne-Jones.

« Connaissez-vous Burne-Jones, un très grand monsieur d'outre-Manche peu connu en France, un artiste de premier ordre...? » Ainsi interrogeait ses lecteurs de *L'Événement*, le 18 décembre 1887, Jean Lorrain, le même qui publiait la même année parmi ses poèmes des *Griseries* un *Printemps mystique* (pour Burne-Jones). A l'Exposition universelle de 1889 un seul tableau de cet artiste, un des meilleurs

il est vrai, *Le Roi Cophetua* (fig. 2), suffit à relancer l'intérêt du public qui boude un peu Millais, décidément bien éloigné de ses premières compositions. À côté de Burne-Jones les huit « allégories poétiques » de Watts paraissent peu de choses même au rapporteur officiel Lafenestre qui affirme : « Un morceau senti, dessiné, peint comme *Le Roi Cophetua*, rend les yeux plus difficiles pour tout ce qui l'entoure ²⁹. »

Acclamé bruyamment, Burne-Jones devient le peintre le plus aimé des esthètes français. Fort loin des principes de la première génération, n'en ayant guère conservé que l'admiration pour les peintres antérieurs à Raphaël, ayant remplacé l'imitation scrupuleuse de la nature par le goût de l'artifice, créateur après Rossetti qu'on connaît moins, d'un certain type de beauté féminine, il apparaît comme une sorte de Botticelli moderne et concrétise tout ce que les raffinés de ce côté-ci de la Manche pouvaient apprécier dans le préraphaélisme. Désormais, il est accueilli presque chaque année dans les Salons parisiens où il expose en 1890 (Salon des Artistes français), en 1892, 1893, 1895 et 1896 (Salon des Beaux-Arts). C'est l'époque où l'actrice Georgette Leblanc s'habille de robes d'après Burne-Jones et Watts, où la baronne Deslandes fait exécuter son portrait par le maître anglais (fig. 4), où Henry Bataille, faisant jouer sa première pièce *La Belle au bois dormant* (fig. 3), lui commande les décors et les costumes, ensemble que Jean-Lorrain qualifie d'« incohérent, burnejonesque et charmant » ³⁰. C'est l'époque aussi où le Sar Péladan organise ses Salons de la Rose-Croix dans une intention « similaire au mouvement préraphaélite » et fait à Burne-Jones un appel non déguisé mais resté sans effet ³¹. Hélas, la médiocrité générale des peintres de la Rose-Croix, si elle accroît un instant la curiosité pour les peintres



FIG. 8. — L'actrice Georgette Leblanc dans la pièce « Joyzelle » de Maurice Maeterlinck, 1903. B.N., Est. Phot. E. Mas.

anglais, fait finalement retomber sur eux les déceptions qu'inspiraient ces tentatives malheureuses.

Nous ne pouvons suivre pas à pas les réactions des critiques qui à cette époque sont presque toujours favorables. Signalons seulement trois études datant de 1894 et 1895 : d'abord *Les Préraphaélites* du Belge Olivier-Georges Destrée; ensuite une série d'articles dans *La Revue des Deux Mondes*, réunis en volume sous le titre *La Peinture anglaise contemporaine* par Robert de La Sizeranne, où celui-ci ironisait : « Depuis longtemps dans les milieux symbolistes, on entend prononcer avec recueillement les noms de Watts et de Burne-Jones et beaucoup les acceptent et se les retransmettent comme on fait d'un vocable magique dont la vertu dispense de tout éclaircissement ³². » Enfin, un livre qui fut très lu et qui s'étendait aux différents aspects de l'influence anglaise en France, *Passé le détroit*, de Gabriel Mourey, où l'auteur affirmait : « Nulle esthétique... ne semble actuellement convenir mieux à l'état général des esprits cultivés et artistes ³³. »

« Si votre livre, écrivait Huysmans à Mourey, pouvait décider les préraphaélites à faire une exposition à Paris! — ce serait un vrai service que vous rendriez à tous — sauf au fœtus du Rose-Croix — ça serait vraiment l'heure! ³⁴ »

L'heure pourtant était déjà passée. Certes, Maurice Barrès tient Burne-Jones pour « un des artistes les plus caractéristiques de ce temps » ³⁵. Mais Henri Bouchot tout en rapportant « l'extraordinaire succès » du peintre prévoit déjà l'oubli de la postérité ³⁶. Le *Persée* du Salon de 1893 faisait délirer les esthètes : « Ah! comment oublier la délicieuse vision de ce *Persée*! Je me sens des iris dans le cerveau et des opales dans le cœur : est-ce assez exquis comme souffrance? » Pour être placé par Jean Lorrain dans la bouche d'un personnage ridicule, ce jugement dépasse à peine ce qui pouvait se dire dans les milieux snobs ³⁷. Gustave Geffroy fut l'un des premiers à réagir avec force : pour lui les Burne-Jones du Salon de 1893 ne sont que « des épaves du mouvement préraphaélite » et il espérait que cet art au rebours de la vie découragerait les imitateurs.

L'année suivante la réaction se précisa; Lorrain, un des plus anciens admirateurs français de Burne-Jones rapporte, sans les prendre encore à son compte, les propos de Forain traitant le peintre anglais de « Mantegna du pauvre » et ceux d'un confrère lançant ses invectives « contre ses femmes insexuées et ses nudités sans hanches s'effilant dans des robes équivoques... » ³⁸. Robert de Montesquiou lui-même semble en juillet 1894 un peu revenu de son admiration et le compare à un Botticelli « dont la *Primavera* serait devenue vendeuse de Liberty... » ³⁹.

Mais l'attaque décisive se produit en 1895.

C'est Octave Mirbeau qui dans un organe à grande diffusion, *Le Journal*, du 7 avril, part en guerre moins contre les préraphaélites que contre leurs imitateurs français. Il intitule son article « Des lys! des lys! » voyant dans cette fleur précieuse le symbole de toute une esthétique : « Ah! leurs princesses avec des corps en échalas et des visages pareils à des fleurs vénéneuses, qui passent sur des esca-

liers de nuages, sur des terrasses de lunes malades, en robe de tôle galvanisée!⁴⁰ »

La charge est trop vive et trop spirituelle pour ne pas libérer la conscience de ceux qui admiraient sans trop savoir pourquoi. Cette année-là le Salon présentait justement deux œuvres de Burne-Jones, dont la nouvelle version, à l'huile, de *L'Amour dans les ruines*. Aussi, dès le 24 avril, Jean Lorrain nous montre « tout le clan des réalistes, proclamant la faillite de Burne-Jones et triomphant sans générosité aucune de la déroutante platitude de son envoi⁴¹. Mirbeau cependant redouble ses attaques et dans *Le Journal* du 28, titrant « Toujours des lys! » il s'en prend cette fois nommément au peintre anglais : « Non, vois-tu, fait-il dire à son porte-parole, Burne-Jones est une des plus énormes mystifications de ce temps. » Il fait remarquer l'équivoque des intentions du peintre et l'ambiguïté d'éloges qui devant la même toile parlent tantôt « d'une pureté liliale et parthénosénique » et tantôt « d'une satanique perversité ».

Camille Pissarro qui avait pu montrer quelque tendresse à l'égard des préraphaélites, écrit à son fils Lucien au sujet de Burne-Jones : « Je ne le goûte point celui-là, je ne puis l'avalier, c'est par trop malade!⁴² »

Et les critiques s'étendent jusqu'à Botticelli devenu par la même occasion l'idole des snobs, si bien que Lorrain annonce le 3 mai : « Après le krach des Burne-Jones, le krach des Botticelli⁴³. » La polémique est vive et, en face de Camille Mauclair qui s'indigne de ces attaques, on peut s'étonner de voir Henry Bataille lui-même trouver que « l'atelier préraphaélite est minable ». Il précise, il est vrai et il le souligne dans un autre article, que « le crépuscule de Burne-Jones se teintait de gloire »⁴⁴.

Le petit scandale qui avait agité en 1895 le monde artistique se renouvelle l'année suivante devant le portrait de la baronne Deslandes⁴⁵ : « Portrait au sexe douteux..., face faisandée... », telles sont les gentillesses qu'écrit le critique de *L'Echo de Paris*. Et un personnage de Jean Lorrain, décidément toujours prêt à suivre l'opinion, s'écrie : « Cette lessiveuse en rupture de lavoir, elle, avec ces chairs faisandées et ces lèvres violâtres... mais, c'est la muse de l'eau de Javelle (*sic*) »⁴⁶. Quelques mois plus tard, à l'occasion de la mort de William Morris, Mirbeau, reprenant dans son ensemble la situation des préraphaélites, ne leur reconnaît qu'un mérite : celui d'avoir aidé au renouvellement des arts décoratifs. Sur ce point la revue anglaise *Studio*, diffusée en France après avril 1893, avait largement contribué à faire connaître cet aspect de leurs tentatives. Pour le reste, Mirbeau leur reproche ce qui aux yeux des esthètes avait pourtant constitué leur principal attrait, leur complaisance à l'artifice : « Le préraphaélitisme ne fut pas seulement une école de peinture médiocre et rétrograde : il fut aussi une sorte d'uranisme psychique et l'on y considéra toutes choses à l'envers de la vie⁴⁷. »

C'est ce jugement qui va désormais prévaloir. Certes l'intérêt porté aux préraphaélites ne cessera pas brusquement. Les études en témoignent, bénéficiant de plus de recul et de meilleures informations. Citons par exemple les articles de M. J. Dar-

mesteter sur Millais en 1897 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ceux de Spielmann dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, consacrés à Watts en 1898, à Millais en 1903; celui de Léonce Bénédite sur Burne-Jones dans la même revue en 1899; le volume enfin, publié en 1909 par Gabriel Mourey sur *D. G. Rossetti et les préraphaélites anglais*.

Mais leurs plus fervents laudateurs se sont bien détournés d'eux. Lorsqu'en 1906, Jean Lorrain fait le portrait de la « dernière fervente de Burne-Jones », il parle de « peinture savonneuse et plate »⁴⁸. L'année suivante Montesquiou, feuilletant un album de reproductions du même peintre est obligé d'avouer : « Il nous a été donné de voir de bien flasques Botticelli, de filandreux pastiches »⁴⁹.

L'engouement du public français n'a été que feu de paille mais le préraphaélisme n'en a pas moins tracé, entre la pure tradition académique et l'impressionnisme qui finit par triompher, un de ces courants qui donnent à une époque sa couleur et son caractère. Comme le remarquait Roger Marx en 1895, en un temps de réalisme positif son succès éphémère marquait, contre ceux qui avaient voulu chasser de l'art le « mensonge » de l'idéal, une nette volonté « d'exprimer ce besoin d'infini, ancré au plus profond de notre âme et qui ne saurait sombrer qu'avec elle »⁵⁰.

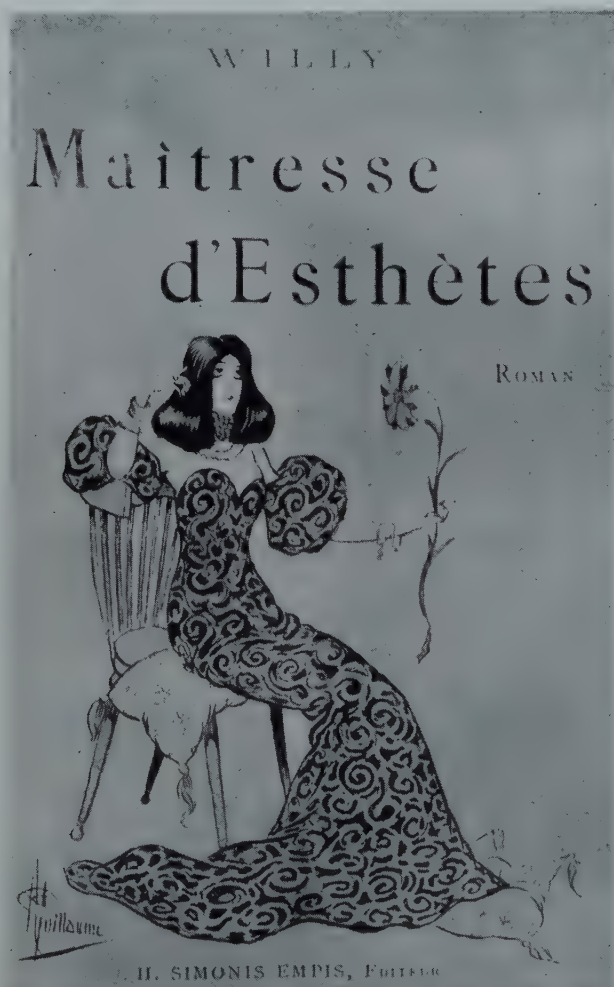


FIG. 9. — Couverture d'Albert Guillaume pour « Maitresse d'Esthète », roman de Willy, 1896. Parodie de la mode du préraphaélisme. B.N., Est. Phot. E. Mas.

RÉSUMÉ : *The influence of the English Pre-Raphaelites in France.*

The English Pre-Raphaelite painters exercised an influence, often ignored, on the sensibility and taste of Frenchmen in the second half of the nineteenth century. The first Pre-Raphaelite paintings are presented in Paris in 1855, and the art critics, having discovered Millais, Watts and others, begin to study a school, the knowledge of which is completed by the universal exhibitions of 1867 and 1878 in Paris. A stream of artis-

tic and literary exchanges between the two countries contributes its part. But after 1878 it is the influence of Burne-Jones which most clearly manifests itself, less perhaps in painting circles than on people of fashion and on writers. The latter (J. K. Huysmans, M. Barrès, P. Bourget, J. Lorrain...) contribute to create a snobbish cult of Pre-Raphaelism, culminating between 1885 and 1895, the period when Burne-Jones contributes to the Parisian Salons. A fairly violent reaction sets in from 1893, inspired by Gustave Geffroy and Octave Mirbeau. If the art historians continue to study the Pre-Raphaelites—and more seriously than before—the taste of the public for these painters stopped with the last years of the century.

NOTES

1. De nombreux Anglais dont Constable avaient exposé au Salon de 1824. Cf. P. DORBEC, *Art du paysage*, pass., et J. ADHÉMAR, *Huit Siècles de vie britannique à Paris*, Catal. 1948, p. 107.

2. TH. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, Lévy, 1855, t. I. Baudelaire, de son côté, écrivit trois articles sur l'Exposition de 1855 mais ne publia pas son étude sur les peintres anglais. Au début du *Salon de 1859*, il évoque seulement Hunt « créateur du préraphaélisme » et Millais « ce poète si minutieux ».

3. Ch. PERRIER dans *L'Artiste*, 16 sept. 1855.

4. P. GANTZ, *ib.*, 1857, p. 236 et 255.

5. P. MÉRIMÉE, *Les Beaux-Arts en Angl.* (*Revue des Deux Mondes*, 15 oct. 1857) : Mérimée vise particulièrement *The Conscience awakened* de Hunt.

6. R. MONTI, *G. B.-A.*, 1^{er} janv. 1859, p. 52.

7. *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Renouard, 1870, p. 276. En 1865, Thoré cite à nouveau les préraphaélites comme une « école égarée », dans un livre sur les *Trésors d'art en Angl.*, chez Renouard. Il faudrait citer aussi MILSAND, *L'Esthétique anglaise, étude sur Mr. John Ruskin*, Baillière, 1864, qui signale au passage les peintres préraphaélites. La phrase de Burty est dans la *G. B.-A.*, 1865, I, p. 561.

8. Emprunté par Millais à Keats, *The Eve of the St. Agnes* fut souvent mal compris. Millais a représenté l'héroïne se déshabillant au clair de lune en pensant à son futur fiancé « la veille de la Sainte-Agnès ». (Un autre épisode du même poème fut peint en 1848 par Hunt.) Mais on a traduit quelquefois « La Veillée de sainte Agnès » comme s'il s'agissait de la sainte en personne : c'est ce que fit HUYSMANS dans *A Rebours*. Et TAINÉ dans ses *Notes sur l'Angleterre* appelle le sujet *Sainte Agnès (Eve)* !

9. *R. Contemporaine*, 1867, t. 91.

10. FLAUBERT, *Corresp.* (Ed. Conard, t. V, p. 379).

11. BURTY, *G. B.-A.*, 1869, II, p. 54. Burty fait un rapprochement qui dut paraître inattendu entre Burne-Jones et *Les Fleurs du mal*.

12. Le préraph. n'a donc pas été révélé par cet article comme l'affirme Guy MICHAUD, *Message du Symbolisme*, Nizet, 1947, p. 335.

13. Les *Notes sur l'Angleterre* eurent plusieurs rééditions et l'opinion de Taine a profondément marqué cette génération. En 1891 encore, à l'occasion de la fameuse *Enquête* de Jules Huret, Adrien Remacle affirmait (p. 105) que c'était Taine « qui nous a jetés jusqu'au cou dans l'esthétique anglaise et les préraphaélites... ».

14. DUBOSC DE PESQUIDOUX, *L'Art dans les deux mondes*, t. II, p. 346.

15. Le premier article circonstancié sur Rossetti sera postérieur à la mort de l'artiste et dû à Th. DURET dans la *G. B.-A.*, de 1883.

16. Ch. BLANC, *Les Beaux-Arts à l'Expos. un. de 1878*, Renouard, 1878, p. 335.

17. E. CHESNEAU, *La Peinture anglaise*, Quantin, 1882; publié dans la « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts » ce livre eut une longue diffusion; il est pourtant parfois sujet à caution, ainsi quand Chesneau prétend qu'aucun Anglais n'a exposé en France avant 1855, que Brown n'a encore jamais exposé en France...

18. Whistler vécut de façon presque constante à Paris entre 1855 et 1859. Établi à Londres après cette date, il fit encore néanmoins de nombreux séjours en France.

19. Sur Legros, cf. Monique GEIGER, thèse pour l'Ecole du Louvre et *La Peint. d'A.-L. en Angl.* (*Mém. de l'Ac. de Dijon*, t. CXII, 1958).

20. Cf. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 74 sq. et p. 375 sq.

21. Le carnet personnel de Verlaine a été publié par V. P. UNDERWOOD, dans *R. Sciences humaines*, 1955, p. 181.

22. Millais avait été l'objet d'un article d'ensemble de DURANTY dans *Les Beaux-Arts illustrés*, 187, nos 33 et 35; Watts d'un article de W. ARMSTRONG dans *L'Art*, XXIX, p. 7 sq.

23. *A. Rebours*, p. 173-174. R. de Montesquiou se rend à Londres en 1884 tout exprès pour voir les tableaux préraphaélites. Cf. MONTESQUIOU, *Autels privilégiés*, 1898, p. 190 sq.

24. Repris dans BOURGET, *Etudes et portraits*, Lemerre, 1889, t. II.

Barrès a écrit plus tard dans ses *Cahiers*, I, 1919, p. 31 : « J'ai beaucoup aimé (Gustave Moreau) et les préraphaélites que je découvris successivement dans des revues d'art, dans des recherches assez difficiles chez des photographes et au cours de voyages à Londres. Puis je sentis que je me nourrissais de sucreries et cette sensation fut si forte qu'elle me dégoûta des primitifs italiens que les esthètes avaient copiés et dont je ne sus pas sentir la vigueur ni les mystérieuses ambitions. »

25. *Les Taches d'encre*, n° 2, déc. 1884, p. 40.

26. *R. indép.*, déc. 1884; G. SARRAZIN, *Poètes mod. de l'Angl.*, Ollendorff, 1885.

27. Lettre de Rod à Sarrazin, juill. 1886, publiée dans *La Vie*, 1912, t. II, p. 288 (citée par R. BACOU, O. Redon, 1956, p. 79-80).

28. *G. B.-A.*, 1887, II, p. 177 sq. et p. 399 sq.; repris dans *Etudes sur le XIX^e s.*, Perrin, 1888.

29. *Expos. un. int. de 1889... Rapport du jury... classes 1 et 2*, 1890, p. 48-52.

30. LORRAIN, *Poussières de Paris* (I), p. 14. G. LEBLANC, *Souvenirs*, 1931, p. 41. En 1897, après « le krach des Burnes-Jones », la Comédie-Française cédait aux influences préraphaélites : « L'art nouveau fait son apparition au Théâtre-Français dans l'unique décor de *La Vassale*. Toute la corniche du salon n'est qu'une fresque genre Burne-Jones représentant des femmes rousses dans des costumes plus ou moins décolletés, verts ou mauves, pâmées, la tête auréolée dans ces insupportables bandeaux qui nous feraient prendre la peinture italienne du XVI^e siècle en horreur. » (*La Vie parisienne*, 27 juillet 1897.)

31. PÉLADAN, dans *La Rose-Croix, organe... de l'Ordre*, 2^e fascicule, 1892.

32. LA SIZERANNE, *La Peint. angl. cont.*, Hachette, 1895; cf. du même : *Rose-Croix, préraphaélites et esthètes* (*Le Correspondant*, 25 mars 1892).

33. G. MOUREY, *Passé le détroit*, Ollendorff, 1895, p. 135.

34. Lettre publiée dans *Bull. Soc. J.K. Huysmans*, n° 26 (1953), p. 33.

35. Cette affirmation de Barrès fut écrite dans *Le Journal* du 10 sept 1893, à propos d'une affaire qui fit quelque bruit dans les milieux artistiques. Un photographe de la maison Boussod-Valadon, à qui

Burne-Jones avait confié son aquarelle *L'Amour dans les ruines*, eut l'idée malencontreuse d'enduire de blanc d'œuf l'aquarelle qui fut irrémédiablement perdue. L'artiste exécuta à nouveau le même sujet mais cette fois à l'huile. Sur cette histoire, cf. *Memorial of Ed. B. J.*, London, Macmillan, 1904, t. II, p. 237-238.

36. *G. B.-A.*, 1893, IX, p. 478.

37. *Poussières de Paris* (I), p. 93. Le tableau de Persée, de signification ésotérique, fut l'objet dans la *G. B.-A.* d'un commentaire explicatif de quinze pages (1893, VIII, p. 381 sq.).

38. *Ibid.*, p. 17-18.

39. Art. de juillet 1894, repris dans *Autels privilégiés*, 1898, p. 204.

40. Art. repris dans *Des Artistes*, Flammarion, 1922, I, p. 218.

41. *Poussières de Paris* (I), p. 179.

42. PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, A. Michel, 1950, p. 379.

43. *Poussières de Paris*, p. 188.

44. C. Mauclair écrivit à Lorrain qui revint en partie sur son jugement. Les art. de BATAILLE sont du 5 mai et du 23 juin dans le *Journal des Artistes*. Il faut citer aussi l'art. un peu plus tardif de L. BAZALGETTE sur *La Banqueroute du préraphaélitisme* (dans *L'Esprit nouveau*, 1898, p. 111).

45. Madeleine Deslandes, fille du baron Auguste-Emile Vivier-Deslandes et de la baronne d'origine allemande, née Oppenheim. Elle se maria deux fois, d'abord avec le baron Fleury, en 1884, puis en 1901 avec le prince Robert de Broglie qui avait tout juste vingt ans; elle en avait elle-même trente-six ou trente-huit, étant née en 1863 ou 1865; les deux mariages finirent par le divorce; elle devait mourir en 1929. Sous le pseudonyme d'Ossir, elle écrivit des romans et des nouvelles, entre autres *Ilse* (Lemerre, 1894), et *Cyrène* (1908). Mais son influence fut importante surtout par l'attrait qu'elle exerça sur plusieurs écrivains et artistes : Barrès dont elle fut la « muse juive », Forain, d'Annunzio... Elle fut également l'amie de H. Bataille, H. de Groux, O. Wilde, Boni de Castellane. Cf. J.É. BLANCHE, *Mes Modèles*, p. 24-26, André GERMAIN, *Les Fous de 1900*, 1954, p. 64-79, et A. FLAMENT, *Le Bal du Pré-Catelan*, 1946, p. 171-177.

46. LORRAIN, *Madame Barringhel*, p. 37.

47. MIRBEAU, dans *Le Gaulois*, 23 oct. 1896 (repris dans *Des Artistes*, I).

48. LORRAIN, *Le Tréteau*, 1906, p. 180.

49. MONTESQUIOU, *Altesses sérénissimes*, 1907, p. 96.

50. *G. B.-A.*, 1895, t. II.

THE MISSING LINK IN GAUGUIN'S CLOISONISM

BY MERETE BODELSEN

FEW problems connected with the study of Gauguin's art have given rise to so much controversy as the question whether he or Emile Bernard should be regarded as the originator of the new style known as cloisonism. With Gauguin it seemingly manifests itself as a sudden change of technique, first represented in his famous *Vision après le sermon*, now in the National Gallery of Scotland, which he painted at Pont-Aven in the autumn of 1888, shortly after Bernard had finished his *Bretonnes dans un pré*. Some critics, like Malingue¹, have taken their stand on repeated statements by Bernard, and made much of the latter's influence on Gauguin, while others, especially René Huyghe², have attached more weight to the testimony of Gauguin's early letters, which provide evidence that he entertained ideas anticipating synthetism even before he met Bernard.

The origins of the cloisonist technique remain however a complicated problem, which is as yet far from being completely elucidated. While attention has been drawn to the decorative arts as a contributory factor in the rise of cloisonism, as regards Anquetin and Bernard, no one seems to have adopted this approach in the case of Gauguin. Among Gauguin's ceramic pieces there is one which deserves special mention for the light it throws on his progress towards cloisonism. This is the vase in the Musée d'Art et d'Histoire in Brussels (fig. 1-3), on which Breton girls, dogs, trees, clouds, etc., are cut into the clay as sgraffitos with firm contours, and afterwards picked out in gold, while the aprons and dresses of the girls, the stems of the trees, and the clouds, are painted in blue, purple, green and brown flats. Altogether, the whole technique is next door to that of cloisonism. This vase has never been envisaged as a *stage* in Gauguin's progress towards cloisonism. When an account of the vase was first published by Anne-Marie Berryer in 1944³,

she dated it circa 1888-89, regarding its style as a *result* of Gauguin's newly adopted full-fledged cloisonism: "La manière de Gauguin de peindre par grandes surfaces planes cernées d'un gros trait noir convenait bien à l'art de la céramique où il remplace le trait noir par un trait incisé rehaussé d'or" (pp. 19-20). The first point that the present writer wishes to make is that this vase, which was executed in the famous French ceramist Ernest Chaplet's workshop as one of the earliest of Gauguin's ceramic works, must have been made before he painted his first completely cloisonist picture, viz. *La Vision après le sermon*. If this can be proved, then this little piece of pottery may be regarded as the missing link in the develop-

ment of Gauguin's cloisonism.

The crucial point, if this thesis is to be proved, is the dating of the Brussels vase. Two lines of approach suggest themselves here:

(A). To determine its chronological place among the works of Chaplet on the basis of purely technological criteria.

(B). To find its place among Gauguin's other ceramic works and, on the basis of an examination of the subjects and style of its decorations, to place it in the context of Gauguin's artistic work taken as a whole.

(A). Since Mlle Berryer wrote her article, under difficult wartime conditions, much new material has become available. The greater part of Gauguin's letters were published by Malingue in 1946⁴, and the centenary of the artist's birth was marked by large retrospective exhibitions followed by weighty publications with excellent reproductions of his work.

We are therefore now, among other things, in a position to show that Gauguin's collaboration with the ceramist Ernest Chaplet was not initiated as late as 1888, after



FIG. 1.—Vase in glazed stoneware, decorated by Paul Gauguin. Brussels, Musée d'Art et d'Histoire. Height: 29 cm. Phot. A.C.L.

Chaplet had moved to Choisy-le-Roi, as stated by Mlle Berryer (p. 18). For it appears from Gauguin's letters to his wife and to Bracquemond⁵ that already in the summer of 1886, before he left for Brittany, he was in contact with Chaplet, whose workshop at that time was in the Rue Blomet, and that their collaboration was already in full swing in December 1886 after the artist's return to Paris from Brittany. Consequently, Gauguin's first collaboration with Chaplet must have taken place within the period between December 1886, at the latest, and April 1887, when he left for Martinique.

As regards Chaplet's ceramics it is fortunate for us that his work falls into a number of well-defined periods, each characterized by a technique and a style of its own, as has been demonstrated by Roger Marx⁶. Thus his removal, in November 1887, from the Rue Blomet to his new workshop at Choisy-le-Roi where he seems to have established himself by January 1888, coincided with a marked change of technique. In the Rue Blomet, where he had settled down in 1881, he began by making a type of brown rustic stoneware, which he combined with a decoration of flower ornaments graved into the clay and painted in colours and gold. But during his last years in this workshop, he goes over to covering the stoneware with a greyish-black glossy glaze, the ornamentation being applied either in relief, or graved in the clay and painted in colours and gold on a white slip—in other words the same material and technique as we find in Gauguin's Brussels vase. One of Chaplet's own pieces in this style can be traced to the Rue Blomet workshop with absolute certainty, as it was acquired by the Musée des Arts Décoratifs from Chaplet



FIG. 2.—Vase in glazed stoneware, decorated by Paul Gauguin. Brussels, Musée d'Art et d'Histoire. Height : 29 cm Phot. A.C.L.

himself in December 1887 (fig. 4). But there was no market for this type of stoneware, and when, on his return from Martinique, Gauguin hopefully called at the old address in the Rue Blomet to resume their collaboration, the bird was flown⁷. The workshop was now occupied by Delaherche, and Chaplet was at Choisy-le-Roi, where he intended wholly to devote himself to experimenting with Chinese flambé glazes. It was here that he was soon to create those splendid glazed pieces which made him one of the great figures in modern French ceramics. There is thus no doubt that the Brussels vase must be placed, on technical grounds, in the phase of Chaplet's production associated with the Rue Blomet workshop.

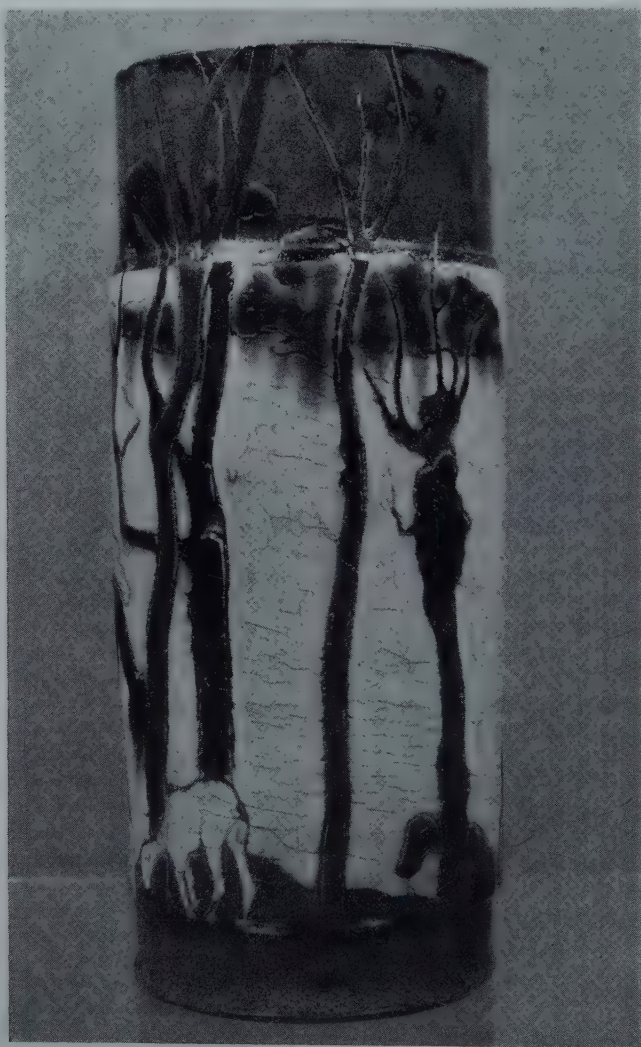


FIG. 3.—Vase in glazed stoneware, decorated by Paul Gauguin, Brussels, Musée d'Art et d'Histoire. Height : 29 cm. Phot. A.C.L.

(B). If we try to place the Brussels vase in the context of Gauguin's ceramic work on the basis of subject and treatment we arrive at a similar result: there can be no doubt that it belongs among his earlier work with Breton subjects, some of them graved in the clay, and some of them modelled. The figures — geese, sheep, dogs, pigs and comely little Breton girls with plaited skirts painted in blue and gold, and with white coifs — form recurrent motifs on his quaintly shaped vessels in dark brown clay, usually only glazed in part (fig. 5), like all the early works of Chaplet's Rue Blomet period.

The Brussels vase differs, however, in some particulars from this group of Gauguin's ceramics: the figures are painted on a white slip, the whole of the vase is glazed, and it has been thrown on a potter's wheel, a process which was only used in the case of one or two of his early pieces. The vase bears Chaplet's mark, an E surrounded by a rosary (chapelet) which, as pointed out by Mlle Ber-ryer, shows that it was thrown by

Chaplet himself. That Gauguin thus simply used one of the pots from the workshop's current production is also an indication that the vase is a product of his and Chaplet's earliest collaboration, and belongs to a time when Gauguin was yet a beginner, whose efforts Chaplet was guiding⁸. Most likely, the latter tried to make him comply with the usual technique of the workshop (cf. figs. 1-3 with fig. 4). No doubt Chaplet had a special regard for the Brussels vase, which he did not part with till the Musée d'Art et d'Histoire bought it from him at the Les XX Exhibition in Brussels in 1896. Another of Gauguin's ceramic works also remained in his possession; this is a vase now in the Paris Musée des Arts Décoratifs⁹, where the present writer a few years ago was lucky enough to bring it to light from its dark hiding place in the basement (fig. 6). This vase, which was left to the Museum in his will on his death in 1909, may also be one



FIG. 4.—ERNEST CHAPLET.—Pitcher in glazed stoneware. Paris, Musée des Arts décoratifs. Height: 22 cm.



FIG. 5.—PAUL GAUGUIN.—Vase in stoneware. Copenhagen, Private Collection. Height: 15 cm.

of Chaplet's own models from the Rue Blomet, which Gauguin decorated with little human and animal figures and painted in gold.

If now we turn to Gauguin's Brussels vase and look at the two Breton girls, one turning her back to the spectator with her arms akimbo, and the other showing her profile, we notice something familiar about the figures. They are simply the two central

figures from Gauguin's painting in Munich¹⁰ of the four Breton girls at a fence (fig. 7). Gauguin's preliminary sketches for the two girls also exist: that of the girl who turns her back (fig. 8) is at Glasgow, and the one who stands behind the fence (fig. 9) we find reproduced by Malingue¹¹. While the two studies are undated, the painting is unmistakably signed 1886, a date that fits perfectly with the date at which we arrived above for the Brussels vase, viz. the winter of 1886-1887.

Everything, then, would be plain sailing but for the fact that Dr. Georg Schmidt has thrown doubt on the signature date of the Munich picture on stylistic grounds and ascribed it to the artist's second stay in Brittany (1888). He groups it with the Breton Girls in the Copenhagen Glyptothek, dated 1888, and argues that the Munich picture shows, if anything, a further development in the treatment of line¹². The recurrent Breton girl motif is a useful means of registering the development of Gauguin's figure treatment, the trend being, on the whole, from a light impressionistic manner, via a forceful use of linear effects, towards a kind of expressive distortion. In the Munich picture the graceful figures of the girls occupy the whole canvas with a complicated linear effect that is essentially decorative. But nevertheless the girls remain the subject of the picture, and the rendering of the dresses and the coifs bears witness to Gauguin's preoccupation with peasant costumes. Their postures, first caught in the preliminary sketches, are organized into a general composition, which is somewhat constrained in its relief-like effect, but

without any kind of graphic exaggeration. The coifs are not primarily linear and ornamental. On the contrary the lightness of their material and the play of light and shade are observed and rendered in a manner that still is close to impressionism.

In the Copenhagen picture (fig. 10), on the other hand, the figures function as pictorial elements, inserted like flats in the wings of a stage, rather than as renderings of human beings. Both the outlines of the two combined figures and the general composition give an impression of oddity and wilfulness, rather than decorative grace. Altogether, the composition reflects a development pointing forward both to *La Vision après le sermon* (fig. 12) from the autumn of 1888, and the zincograph from the beginning of 1889 (fig. 11), where the style



FIG. 6.—Pitcher in glazed stoneware, decorated by Paul Gauguin. Paris, Musée des Arts décoratifs.

Diameter: circa 10 cm.

approaches to caricature. The two figures in the foreground, whose coifs seem to melt into each other so as to form one complicated pattern—the same effect as that of the coifs in *La Vision après le sermon*—are practically identical in the Copenhagen picture and the zincograph, and play the same role in the composition of both of them. That the Munich picture, with its meticulous treatment of line and its insistence on the details of the dresses should belong chronologically between the Copenhagen picture and the zincograph therefore seems altogether very unlikely.

No doubt it was the exotic types that Gauguin had observed in Martinique that induced in him a desire to dwell on something significant and vital which he had come to sense in the movement and postures of people of a primitive type, and he may already have received impulses in the same direction from van Gogh, with whom he was in close contact during the last months before his departure. In the picture of the *Martinique Fruit-Pickers* (fig. 13), he drew the negroes in character-



FIG. 7.—PAUL GAUGUIN.—*Les Bretonnes*, signed 1886. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. 71×90 cm.

istic attitudes (e.g. the figure of the stout seated woman, which especially pleased van Gogh) and with firm, simplified contours. The figures in this picture recall Gauguin's remarks in a letter to Schuffenecker from Martinique: "Je rapporterai une douzaine de toiles dont quatre avec des figures bien supérieures à mon époque de Pont-Aven"¹³. In *La Ronde des petites bretonnes*, painted during the summer of 1888 at Pont-Aven, we see how Gauguin has found the way to a deeper, more genuine characterisation of his Breton girls. No longer painted in ballet postures

reminiscent of Degas¹⁴, they now stamp around among the hayricks in their exaggeratedly heavy wooden shoes.

The most direct evidence that the Munich picture must belong among Gauguin's early Breton paintings is afforded by its brushwork and colour treatment, which still shows what Rewald has called "the pale softness of earlier works"¹⁵. Both the dresses of the girls and the fence are painted with dense, viscid pigments, through which the canvas, as in his early pictures, is not allowed to show. The bodices are likewise in brownish, reddish and mauve colours, blended into each other by the brush strokes, which follow and give emphasis to the form. In the summer of 1888 Gauguin is seen to have been trying his hand at several different styles, also as regards his use of colour. In some pictures, as i.e. the *Bretonnes dans un pré* we find the same light and decorative brush-strokes as in the *Martinique Fruit-Pickers*¹⁶, while in others as i.e. the Copenhagen picture of the two women at the road bend, he is feeling his way towards denser, more satiated colours,



FIG. 8.—PAUL GAUGUIN.—Breton Girl, chalk and pastel.
Glasgow Art Gallery, The Burrell Collection.
Circa 48×32 cm.

which apparently tend to become massed in dominant flats, or even (as in the red tones of the road) to approach abstraction. In other words, by its use of colour too—as well as by its composition—the Copenhagen picture points forward to *La Vision après le sermon* and is thus also in this respect more advanced than the Munich picture.

One source of information remains to be examined in connexion with our attempt to establish the correct date of the Munich picture: the date of the charcoal



FIG. 9.—PAUL GAUGUIN,—Breton Girl, chalk and pastel (?), Private Collection (?), Phot. *Vizzavona*.

drawings (figs. 8 and 9), which are studies for the painting, and which Gauguin subsequently used for the vase. The relevant documents here are on the one hand Gauguin's drawing of a Bathing Girl, which with certainty can be dated 1886 as it is a study for his painting *Baigneuses en Bretagne* signed 1887¹⁷, and on the other hand Gauguin's interesting sketchbook from 1888. A comparison with these drawings leaves us in no doubt where to group the sketches for the Munich pictures. They must belong together with the Bathing Girl, which shows the same careful and pedantic way of drawing (and even the same profile) and not with the sketches in the sketchbook, which are jotted down rapidly in flowing ornamental contours. In the latter, to quote Huyghe, "il se préoccupe plus du style à dégager que de la véracité des apparences"¹⁸.

A third drawing, in charcoal and pastel, the style of which connects it with the group from 1886, is that of the sensitively observed little Breton girl, sitting in an attitude suggestive of Pissarro and looking towards the sky (fig. 14). That this drawing, which recurs on the Brussels vase, dates from 1886 also seems to be

indicated by the dedication, which runs: "A Mr. Laval. Souvenir P. Gauguin." If this is Charles Laval, which there is every reason to believe, it is unlikely that Gauguin should have addressed his friend in this formal manner in 1888, after they had both faced death together in Panama and Martinique. At Pont-Aven in the summer of 1886, however, their acquaintance was still of such a recent date as to make it natural for Gauguin to address Laval as "monsieur"¹⁹.

If the above reasoning is correct, it will be seen that only one conclusion is possible: both the three drawings of Breton girls and the Munich picture must go back to Gauguin's first stay in Brittany in 1886²⁰. If we now turn to the Brussels vase we find that all Gauguin's three girls from 1886 recur on the vase, the two of them furthermore in the same com-



FIG. 10.—PAUL GAUGUIN.—Landscape from Brittany with Breton Girls, 1888.
Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. 91×72 cm.

position as in the Munich picture. This does not, however, by itself justify us in ascribing the vase to the same period as the drawings and the picture. As has often been pointed out, Gauguin was in the habit of using the same motif over many years. It still remains, however, to examine whether the girls on the vase correspond, in type and rendering, to the girls from 1886. Now, a comparison between the drawings and the vase shows that when Gauguin painted the vase he had the charcoal drawings before him, and was



FIG. 11. — PAUL GAUGUIN. — *Les Bretonnes à la barrière*, 1889, zincograph.

trying to get as close as possible to the latter. We can even see that he afterwards not only touched up the contours when he applied his gold paint, but also attempted to add some decorative details to the dresses. What he is trying to do is to reproduce the same graceful young figures, without the slightest trace of the exaggeration and distortion which we find in his later Breton girls. We have therefore every reason to believe that this vase belongs to the same period as the Munich picture. Thus from a stylistic point of view we reach the same dating of the vase as we have already come to on grounds of its ceramic technique, namely Chaplet's and Gauguin's Rue Blomet period during the winter of 1886-1887.

But though the conception is the same, there is nevertheless a considerable difference between the way in which the girls are drawn in the charcoal drawings and on the vase. On the vase, the careful technique of the drawings has been replaced by the somewhat angular summary contours which are characteristic of Gauguin's cloisonist style. Thus, the coif of the woman who turns her back has become a pure ornament, in spite of the fact that Gauguin had the drawing before him and attempted to reproduce it stroke for stroke. But instead of the soft charcoal and the smooth surface of the paper, he now had to draw his contours with a graving tool on clay, thus having no possibility of reproducing light and shade. In other words: that the coif of the Breton girl has become angular and ornamental is simply a result of the technique he had to use with this particular medium. But when in 1889 he came to make his zincograph (fig. 11), we find him drawing in the same ornamental manner, this time not of necessity but to give an effect of greater vigour. In other words it has here become a style or a manner pursued for its own sake (fig. 15).

It is the same with the dogs on the vase: here too their summary outlines are drawn in a style which was to be characteristic of Gauguin's later manner, and



FIG. 12. — PAUL GAUGUIN. — *La Vision après le sermon*, 1888.
Edinburgh, National Gallery of Scotland. 73×92 cm.

which e.g. is found in the zincographs. When one looks at these figures, or at the trees on the vase²¹, whose contours are touched up with gold, one cannot wonder that this vase should have been taken for a product of Gauguin's full-fledged cloisonist manner: so much of the simplification, which his material here made necessary, anticipates the deliberate effects of his later cloisonist style. Perhaps the most striking instance of the transformation of a naturalistic drawing into an expressive outline, reduced to a maximum of simplification, is provided by a comparison of the little shepherd girl on the vase who looks up at the clouds with the corresponding charcoal drawing (fig. 16). What we observe here is the genesis of Gauguin's cloisonism, before it had become a deliberate manner.

It has been the object of the present article to show that Gauguin's ceramic work as early as the winter of 1886-1887 caused him to adopt a simplified handling of line, which was to lead him on to cloisonism and synthetism. As was the case

with Bernard and Anquetin, his activities in the field of the decorative and applied arts came to influence his painting style. Whatever importance one may otherwise ascribe to his meeting with Bernard in the summer of 1888, this should be taken into account in any close study of the growth of his new style. How much the applied arts meant to him appears from his letter to Monfreid from Tahiti, written in August 1892²². « Dire que j'étais né pour faire une industrie d'art et que je ne puis aboutir. Soit le vitrail, soit l'ameublement, la faïence, etc., voilà au fond mes aptitudes beaucoup plus que la peinture proprement dite. »

Copenhagen, january 1958.



FIG. 13. — PAUL GAUGUIN. — Fruit-Pickers, Martinique, 1887.
Amsterdam, Stedelijk Museum. Ir. V.W. van Gogh's Collection. 89×117 cm.

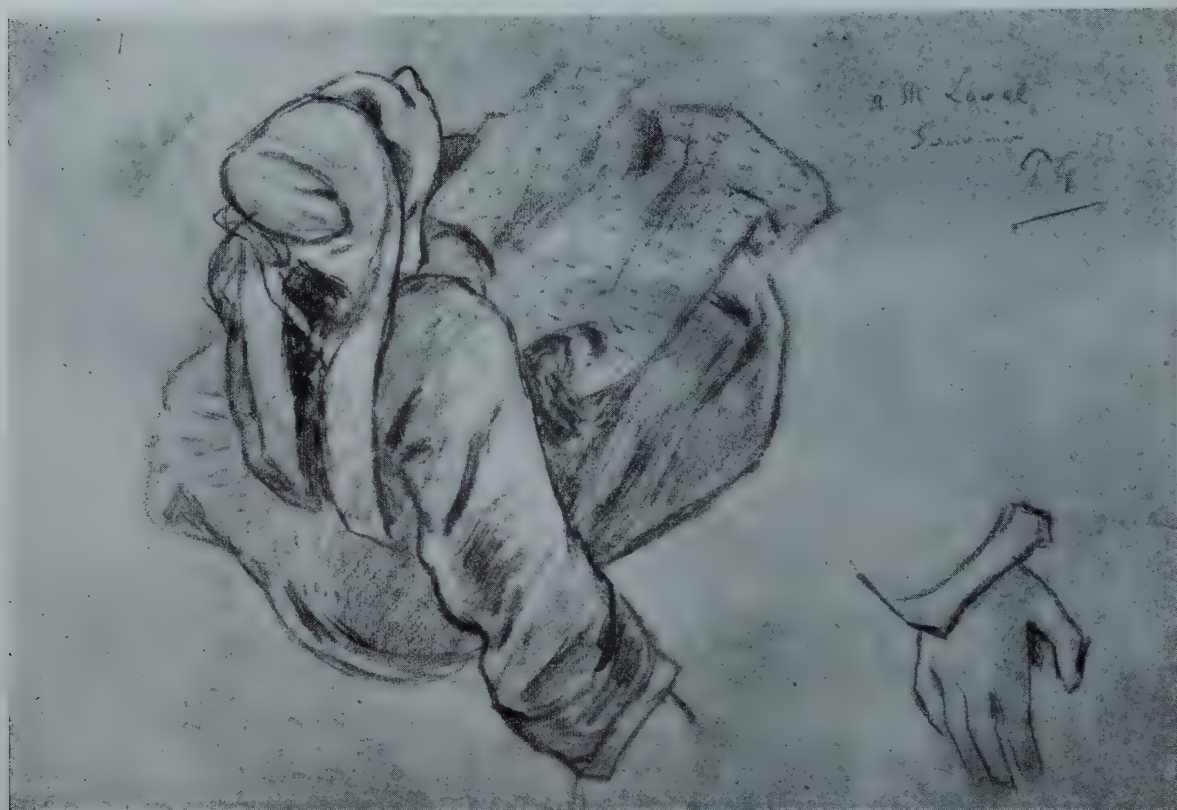


FIG. 14.—PAUL GAUGUIN.—Breton Girl, charcoal and pastel. The Art Institute of Chicago.
Circa 32×48 cm. Courtesy of the Art Institute.

RÉSUMÉ : *Contribution à l'étude du Cloisonisme de Gauguin.*

L'objet du présent article est de montrer que dès l'hiver 1886-1887, Gauguin avait choisi en céramique une ligne extrêmement dépouillée qui devait l'entraîner jusqu'au cloisonisme et jusqu'au synthétisme.

Un vase créé par lui (fig. 1, 2, 3), selon la technique cloisonnée, et daté jusqu'à aujourd'hui de 1888-1889, a été exécuté l'hiver 1886-1887. Cette datation s'appuie sur des caractères purement techniques — en comparant le vase à des œuvres analogues de l'atelier de Chaplet — mais aussi sur le sujet et le style du décor. Or on trouve les mêmes petites Bretonnes sur un tableau de Gauguin qui est à Munich (fig. 7), signé 1886, et il y a de sérieuses raisons pour accepter cette date que l'on a cependant mise en doute. L'auteur rapproche alors ce tableau d'autres œuvres de l'artiste avec les mêmes petites Bretonnes : le tableau de Copenhague (fig. 10), *La Vision après le sermon* (fig. 12), et une zincographie (fig. 11) mettent en évidence l'antériorité du tableau de Munich.

Comme le vase de Bruxelles était exécuté pendant l'hiver 1886-1887, il s'ensuit que la technique cloisonnée était familière à Gauguin bien avant sa rencontre avec Bernard à Pont-Aven en 1888, moment où il peignit son célèbre tableau cloisonniste, *La Vision après le sermon*. De même qu'Anquetin et Bernard, Gauguin fut amené au cloisonnisme par les arts décoratifs qu'il pratiquait.

NOTES

1. Maurice MALINGUE, *Gauguin*, Paris, 1948, pp. 35-38.
2. René HUYGHE, in *Gauguin, Exposition du Centenaire*, catalogue par Jean Leymarie. Orangerie des Tuileries, Été 1949, pp. XIX-XX; idem, *Le Carnet de Paul Gauguin*, Paris, 1952, pp. 36-50.
3. Anne-Marie BERRYER, in the *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Brussels, January-April 1944, pp. 13-27.
4. *Lettres de Paul Gauguin à sa femme et à ses amis*, ed. Malingue, Paris, 1946.
5. *Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, 1946, XXXVIII (p. 88) and XL (p. 91).
6. Roger MARX, in *Art et Décoration*, March 1910, pp. 89-98.
7. Chaplet's removal is referred to in two of Gauguin's letters. November 24th, 1887, he writes to his wife: « Vlan! M. Chaplet s'est retiré pour vivre de ses petites rentes. Encore une chose qui m'échappe », but already december 6th he writes: « ... j'espère avoir de l'ouvrage en céramique mais pas avant un mois. » (*Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, 1946, LVIII (p. 119) and LIX (p. 120)).
8. Most of Gauguin's vases are sculptural in character, and the pieces resulting from his subsequent collaboration with Chaplet at Choisy-le-Roy gradually became pure sculpture. Clearly he was too independent to stick to Chaplet's pottery style for long, and he soon began to mould his pieces by hand without the aid of the potter's wheel, a tool we know he despised as too mechanical (see *Une Lettre de Paul Gauguin*, in *Le Soir*, April 23d, 1895, p. 2 (not April 25th, as stated by some writers); quoted in Charles MORICE, *Gauguin*, Paris, 1919, pp. 155-157).
9. Musée des Arts Décoratifs: [D.16983].
10. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, *Katalog der neuen Staatsgalerie*, 3, ergantzte Auflage, München 1925, n° 8701. This picture Mlle Berryer probably did not know when she wrote her article. In the latter (p. 19 and figs. 25 and 26) she groups the Breton girls on the vase with *La Belle Angèle*, in the Louvre, and with *Le Saule*, both from 1889.
11. Reproduced in the catalogue *Glasgow Art Gallery. The Burrell Collection. 19th Century French Pictures. The Mc Lellan Galleries*, p. 12 (undated) and in John Rewald *Gauguin* (Pocket Library of Great Art). New York, 1954, plate 32 (here dated 1886-1888). Reproduced in MALINGUE, *Gauguin*, Monaco, 1944, p. 131 (and there dated 1888).
12. Kunstmuseum Basel. *Ausstellung Paul Gauguin*, Nov. 1949-Jan. 1950. Katalog von Georg Schmidt, 3. Auflage, nr. 17; cf. Georg SCHMIDT, *Gauguin*, Bern, 1950, p. 12.
13. *Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, 1946, LVII (p. 116); quoted in *Gauguin Exhibition*. Catalogue by Douglas Cooper, Royal Scottish Academy, Edinburgh, 1955, nr. 17. Several times in his letters from 1888 van Gogh expresses his admiration for Gauguin's negresses (see *Versamelde Brieven*, IV, Amsterdam, Antwerp, 1955. No. B 5 (p. 197), No. 501a (p. 242),

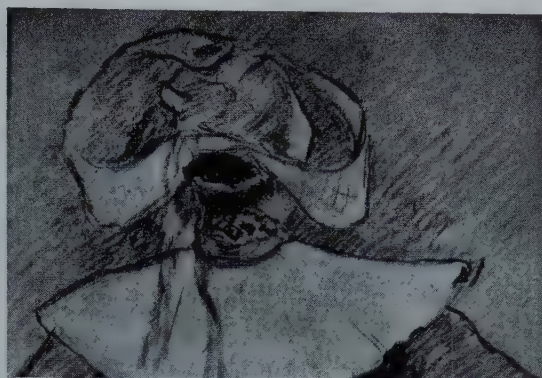


FIG. 15.—Details (top) of pastel (cf. fig. 8), (center) of vase (cf. fig. 1), and (bottom) of zincograph (here inverted) (cf. fig. 11).

No. 519 (p. 275) and No. 545 (p. 328). Cf. also Gauguin's sketchbook 1888 (ed. Huyghe, 1952), p. 225: « Vincent, négresses, échange. »



FIG. 16.—Details (left) of pastel (cf. fig. 14), and (right) of vase (cf. fig. 2).

14. Dr. Schmidt very convincingly observes that in the Munich picture the gesture of the girl furthestmost to the right suggests one of Degas' dancers. But in 1888 Degas' influence on Gauguin was already a thing of the past. In February, before leaving for Brittany, Gauguin writes to his wife: «...il me faut travailler sept, huit mois à la file, pénétré du caractère des gens et du pays, chose essentielle pour faire de la bonne peinture», and in his often quoted letter to Schuffenecker of July 1888 he writes: «Aussi je viens de faire quelques nus, dont vous serez content. Et ce n'est pas du tout des Degas.» (*Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, 1946, LXI (p. 124), LX (p. 133).

15. John REWALD, *Post-Impressionism. From van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 189.

16. For a reproduction of *Bretonnes dans un pré*, see Malingue, *op. cit.*, 1948, p. 120. The decorative brush strokes appear to have been regarded as a striking feature in Gauguin's Martinique pictures, when they were shown at Boussod and Valadon in January 1888. Félix Fénéon described them as «peu atmosphériques, coloriés par touches diagonales tombant en averse de droite à gauche...» (*La Revue indépendante*, No. 15 [tome VII], January 1888, p. 170.)

17. See Merete BODELSEN, in *The Burlington Magazine*, May 1959.

18. René HUYGHE, *op. cit.*, 1952, p. 50.

19. The drawing of the third Breton girl belongs to

The Art Institute of Chicago (see catalogue: *Drawings Old and New*. The Art Institute of Chicago 1946. Compiled by Carl O. Schniewind, No. 21 and plate XXVI). It is here stated that the drawing on the reverse of the sheet bears an inscription in French, the translation of which reads: "The drawing on the other side of this sheet was used by Gauguin in the decoration of a ceramic jardinière made by Chaplet. This information was given to me at the Galerie Choiseul by Lenoble, son-in-law of Chaplet, on April 15, 1928 (signed) A. Cottureau." The drawing is on a sheet of the same format, and with the same watermark ("Lalanne") as the Glasgow drawing. The drawing was reproduced in Herbert Read's profusely illustrated article on Gauguin in *The Art News Annual*, XXV, 1956, p. 153, with the following comment: "...every detail of her voluminous costume and difficult pose caught in charcoal and pastel, at a time when painting had just become more than Gauguin's Sunday hobby..."

20. It is of course also possible that Gauguin worked on the Munich picture during the winter of 1886-1887, in Paris, in other words in the same period when he made the Brussels vase.

21. It should be noted that the shape and composition of the trees on the vase bear a strong likeness to those of a landscape signed 1885 (or 1886?) (Reproduced in MALINGUE, *op. cit.*, 1948, p. 97).

22. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, ed. Annie Joly-Segalen, Paris, 1950, letter No. VI (p. 59).

PORTRAITS ANONYMES

ET

« PORTRAIT PARLÉ »

PAR FERNAND FOURNIER

A la demande de la *Gazette des Beaux-Arts*, nous donnons ici un aperçu des méthodes employées par l'Identité judiciaire dans l'identification des prévenus. Et nous essayons de montrer comment, à notre avis, elles peuvent s'appliquer à l'identification de portraits peints encore anonymes ou présumés reconnus.

On sait que l'identification humaine reposant sur des bases scientifiques est relativement récente. Ce n'est qu'à la fin du siècle dernier qu'Alphonse Bertillon eut l'idée maîtresse d'appliquer à un problème policier les méthodes de l'Anthropologie, abandonnant ainsi les procédés empiriques utilisés jusqu'alors¹.

A ce titre, il peut être considéré comme le créateur des techniques d'identification qui connurent une évolution très rapide et une application presque exclusive au domaine pénal. Bien différentes les unes des autres, ces méthodes présentent un point commun : la recherche sur l'homme de caractères physiques permanents permettant de le déterminer à toutes les époques de son existence, à l'exclusion de tout autre.

Ces méthodes d'identification se ramènent à trois : *Le signalement anthropométrique* constitué par un certain nombre de mesures osseuses qui ne peuvent avoir de valeur que si elles sont invariables, c'est-à-dire, lorsque la croissance est terminée; *Le signalement descriptif* qui rassemble les caractères morphologiques du visage humain. La photographie anthropométrique qui le complète permet, le cas échéant, de relever les mêmes caractères; *La dactyloscopie*, enfin, qui utilise la topographie particulière, immuable et spécifique, de l'empreinte digitale.

L'ensemble de ces méthodes utilisées dans le domaine judiciaire ou policier permet, soit d'identifier une personne dont on ne possède que des restes : squelette, cadavre, soit de déterminer l'identité d'une personne ne pouvant plus donner de renseignements, tel : un amnésique, un dément, soit de retrouver dans un ensemble d'individus circulant librement, celui que l'on recherche, soit, enfin, de caractériser la



FIG. 4 et 5. — Différents types de nez, permettant d'étudier la forme de la base et la hauteur. Extr. d'*Eléments de Police scientifique*, par Sanné et Guérin, t. II.

l'expert devra, en plus des comparaisons morphologiques, utiliser toutes les techniques modernes : analyse des peintures, examen en ultraviolet, radiographie, réunissant ainsi le maximum d'informations dont l'examen d'ensemble lui permettra d'apprécier avec une probabilité convenable — compte tenu des valeurs des divers documents — les points qui motiveront son jugement. Il doit, avant tout, opérer avec minutie et classer méthodiquement tous les indices qui entreront dans les éléments du problème. Il est, de plus, nécessaire que l'expert dispose d'un laboratoire équipé pour mettre en œuvre les méthodes scientifiques modernes d'investigation sur la Matière.

**

Dans le cas bien particulier de l'identification d'un portrait anonyme, comme celui d'un personnage dont on possède une peinture, une gravure,

Un portrait de profil, une médaille, un masque mortuaire constituant, naturellement, des documents de comparaison meilleurs qu'une photographie. Une sculpture est toujours un document de valeur pour les comparaisons. Un dessin exécuté par un artiste cherchant une reproduction, même caricaturale, du personnage, est encore un document de valeur, surtout pour le « portrait parlé ».

Pour les peintures,



FIG. 6 et 7. — Différents types de nez, permettant d'étudier la saillie du nez, et sa largeur. Extr. d'*Eléments de Police scientifique*, par Sanné et Guérin, t. II.

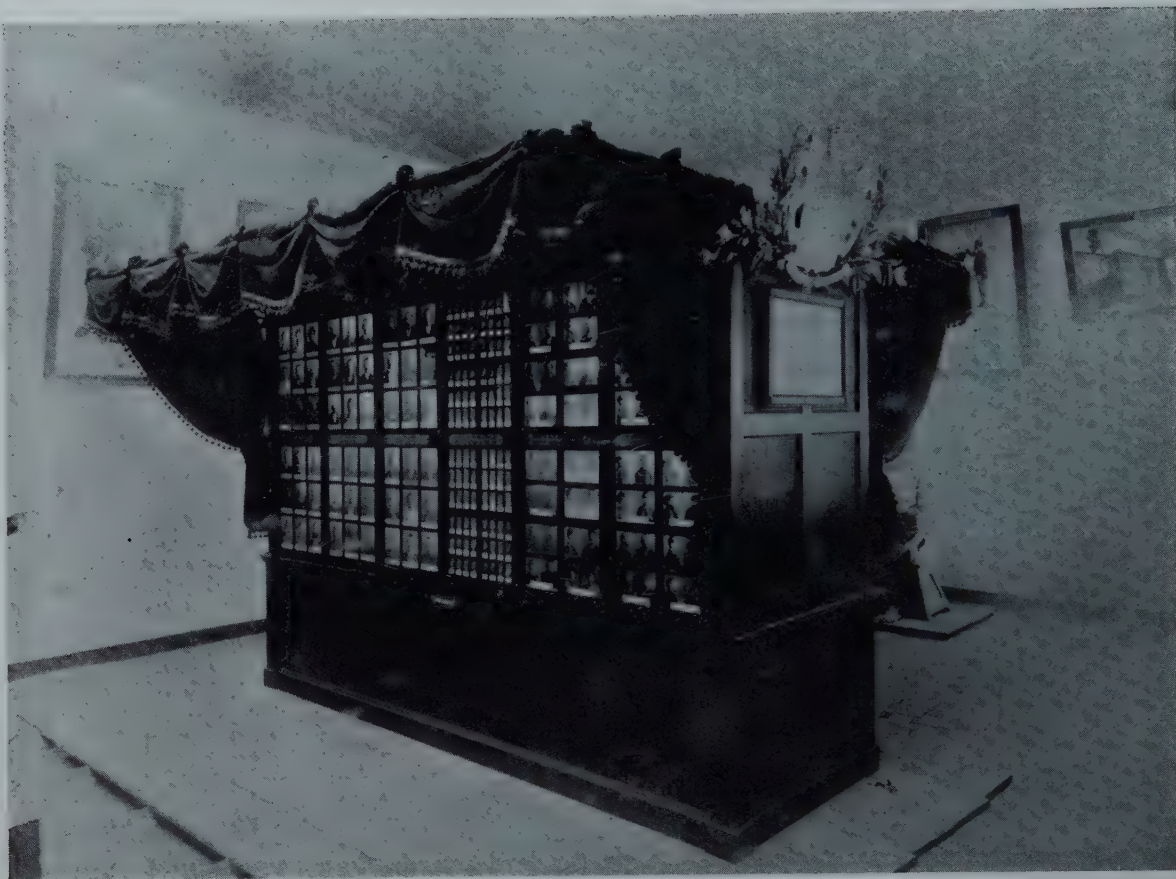


FIG. 8. — Exposition de Chicago, vers 1890. Présentation de photographies des différents types de visages.
Documents envoyés par l'Identité Judiciaire de Paris.

un dessin ou une sculpture dont l'authenticité n'est pas contestée, nous ne pourrions utiliser que le *signalement descriptif*, complété au besoin par la recherche des marques particulières apparentes, telles que : noevi, cicatrices, etc. Ce signalement n'a rien de commun avec celui que l'on rencontre habituellement sur les « pièces d'identité » où la plupart du temps les termes utilisés sont d'une telle banalité, d'une telle imprécision, que ce signalement n'a pratiquement aucune valeur.

Le signalement descriptif, ou « *Portrait parlé* », cherche au contraire à mettre en évidence, un peu comme le caricaturiste, ce qui dans le visage, n'est ni moyen, ni intermédiaire, mais qui au contraire est susceptible de comparaison ; pour établir un tel signalement, chaque partie du visage est examinée en la décomposant, et les résultats de l'observation visuelle sont traduits par des termes codifiés qui permettent d'éviter les imprécisions du langage courant qui ne possède de termes évocateurs que pour des formes outrées.

Dans cette description, seront précisées des dimensions, des inclinaisons de lignes, des formes selon la partie du visage examinée, le sujet ayant un port de tête absolument constant. C'est le même souci qui se retrouve d'ailleurs dans la photographie

anthropométrique prise dans des conditions très strictes de pose, d'éclairage et de réduction.

Le formulaire du « portrait parlé » (fig. 1) montre avec quelle minutie un signalement est établi et le nombre très important de caractéristiques qu'on peut être amené à préciser.

Prenons à titre d'exemple la description du nez : nous apprécierons d'abord la profondeur de la racine (fig. 2), puis la forme de la ligne dorsale vue de profil (fig. 3), la position de la base du nez (fig. 4) et enfin les dimensions en hauteur (fig. 5), en saillie (fig. 6) et en largeur (fig. 7).

Chaque caractéristique sera traduite



FIG. 9. — Différents types de visages, de face, présentés à l'exposition de Chicago, vers 1890.



FIG. 10. — Différents types de visages, de profil, présentés à l'exposition de Chicago, vers 1890.

par un terme choisi dans une gamme de sept termes; le dos du nez peut être rectiligne ou présenter au contraire une courbure; ces formes seront indiquées par les termes suivants :

(cav) cav cav ou (vex) vex vex;
r; (bsq) bsq bsq

Le soulignement d'un terme indique une forme extrême, alors que la parenthèse dénote une forme atténuée².

Les figures 11 et 12 nous permettront mieux de comprendre les difficultés auxquelles l'expert se heurte. Autant il est facile d'établir le signalement de Bertillon sur la photographie anthropométrique (fig. 11) où tous les caractères morpho-

logiques apparaissent avec une grande netteté, autant cette détermination est beaucoup plus délicate sur la photographie de face (fig. 12) alors même que ces documents ont été établis à des époques très voisines, dans des conditions favorables. L'identification est rendue difficile parce que très souvent les parties les plus signalétiques du visage (l'oreille notamment) sont masquées ou n'apparaissent pas suffisamment pour être étudiées.

La pose même du personnage est souvent différente sur les divers documents, artificielle aussi sur un tableau pour lequel le sujet a posé plusieurs séances, comme

TABLEAU MORPHOLOGIQUE

	TURGOT	TURENNE	L'ABBÉ PRÉVOST	MAILLARD
<i>FRONT</i>				
Arcades	Sinus grand	—	—	Très petites
Inclinaison	Fuyante	—	—	—
Hauteur	Grande	Moyenne	Grande	—
<i>NEZ</i>				
Racine prof.	Grande	—	—	Très petite
Dos	Rectil.-sin.	Rectiligne	—	Lég. busqué
Base	Lég. relevée	—	—	Abaissée cloison découverte
Hauteur	Moyenne	Grande	—	Lég. grande
Saillie	Lég. grande	—	—	Grande
Largeur	—	Légèrement grande	Grande	—
Particularité	—	—	—	Cloison découv.
<i>LÈVRES</i>				
Proéminence	Inférieure	—	—	des deux lèvres
Bordure et épaisseur	Grande	—	—	—
<i>BOUCHE</i>				
Hauteur naso-lab.	Moyenne	Grande	Moyenne	Moyenne
<i>MENTON</i>				
Inclinaison	Intermédiaire	—	—	Lég. fuyante
Hauteur	Moyenne	Moyenne	Moyenne	Lég. petite
<i>OREILLE</i>				
Contour du lobe	Intermédiaire	—	—	Golf lobe percé
<i>SOURCILS</i>	—	Rapprochés le droit plus haut	Implantés haut écartés	—
<i>PAUPIÈRES</i>				
Modèle supérieur	—	—	Découvert	Découvert
Paupière inférieure	—	A bourrelet	—	—
<i>GLOBES - ORBITES</i>	—	—	Orbites pleines	—

sur une photographie où l'éclairage et la retouche atténuent ou suppriment tous les détails que recherche l'expert.

La méthode du portrait parlé ne peut s'appliquer intégralement au problème posé par un tableau ou une gravure dont le personnage est à identifier, car les documents à comparer ne sont que très partiellement utilisables.

Nous avons essayé cependant, à partir de documents gravés d'établir le signalement descriptif de Turgot, de Turenne, de l'abbé Prévost et du septembriseur Maillard (fig. 13 à 16). Le tableau ci-contre, résumant les résultats obtenus par nous, montre malheureusement que, d'une

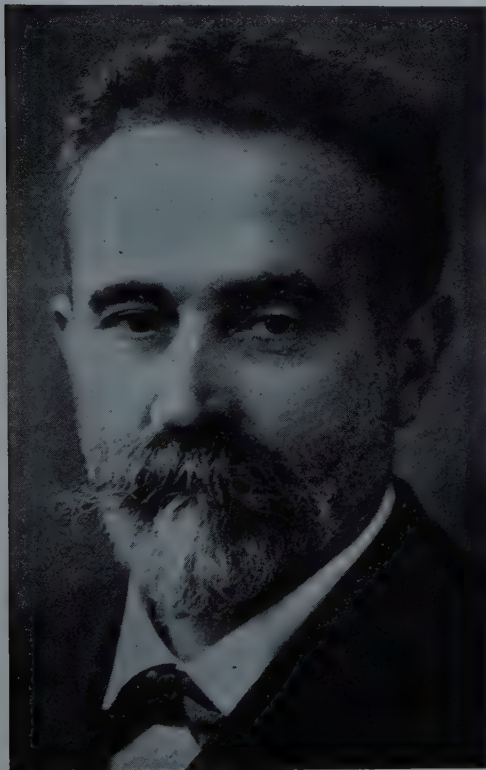


FIG. 12. — Photographie de Bertillon.

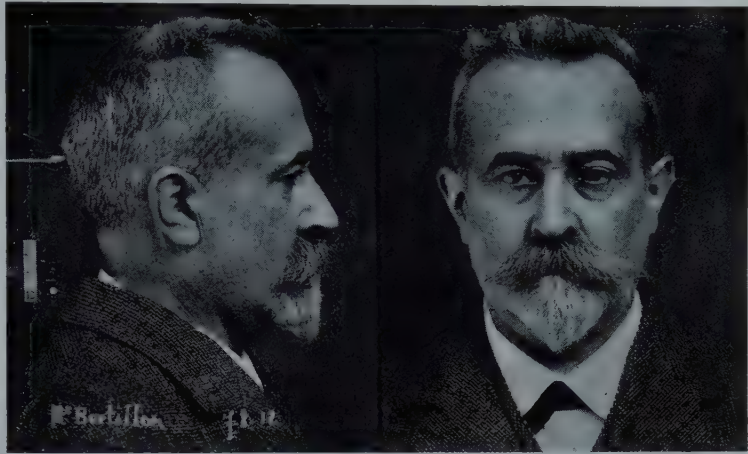


FIG. 11. — Photographie anthropométrique de Bertillon.

manière générale, peu de caractères morphologiques importants et caractéristiques ont pu être mis en évidence à cause de la pose des personnages, de leur perruque, de leur chapeau, qui empêchent de saisir tous les éléments physiologiques les plus importants.

Le document le plus complet est celui de Maillard et, ensuite, de Turgot, mais il faudrait que ces documents nous montrent le front de Maillard et l'oreille de Turgot pour nous donner des informations plus complètes et utilisables. Les deux autres documents : le portrait gravé de l'abbé Prévost et celui de Turenne, ne peuvent permettre une caractérisation par le seul « Portrait parlé ». Nous pensons qu'on nous saura gré de notre franchise qui incitera peut-être les historiens d'art à quelque prudence.

Pour montrer les difficultés et aussi les possibilités de ces identifications sur documents, nous établirons le signalement sur un



FIG. 13. — Portrait de Turgot, gravure.
B. N., Est. Phot. B. N.

ments, le « Portrait parlé » serait bien plus utilisable si les documents étaient pris de profil ou de face; mais, cela étant, nous établissons le signalement comme suit, en utilisant tous les caractères réellement valables (voir tableau, p. 356).

Il est nécessaire de compléter cette étude par une comparaison plus poussée des divers éléments du visage et de comparer avec précision les concordances ou les divergences de ces éléments.

Dans ce cas, l'expert utilise une technique que nous employons ici, et qui permet des comparaisons morphologiques d'un certain intérêt et complétant le portrait parlé. On photographie les documents à comparer exactement à la même échelle.

portrait authentique d'*Edmond de Goncourt* (fig. 17) et un portrait présumé du même personnage (fig. 18).

Le premier portrait, une eau-forte de Bracquemond, est célèbre; François Fosca (*Edmond et Jules de Goncourt*, p. 362) assure que là, « le noble visage du maître est rendu avec une extraordinaire fidélité ». L'autre est une photographie sur toile cirée, procédé employé à partir de 1854, semble-t-il, et lancé par Braquehais peintre et photographe³.

Le premier document représente le personnage de trois-quarts à gauche, alors que le second le représente de trois-quarts à droite. De ce fait, nombre de caractéristiques seront inutilisables. L'âge du personnage étant différent sur les deux docu-



FIG. 14. — Portrait de Turenne, gravure de Nanteuil d'après Ph. de Champaigne. B. N., Est. Phot. B. N.

Du négatif ainsi obtenu on tire un positif transparent que l'on applique sur le tirage des documents, on note les coïncidences ou les dissemblances du visage, des yeux et du front. Dans le cas présent, étant donné les âges différents du personnage et le fait que les documents représentent deux côtés différents du visage, droit et gauche, tous les caractères asymétriques se présenteront comme des dissemblances accusées sur les photographies; par contre, certains caractères sont conservés; voir le nez, le front, le menton, le relâchement des muscles du visage provoqué par l'âge du personnage et qui accentue la dissymétrie de l'œil gauche et accuse un amaigrissement du menton (fig. 19 et 20). L'expert dispose également d'un autre procédé de montage des photographies qui lui permet d'accentuer les concor-

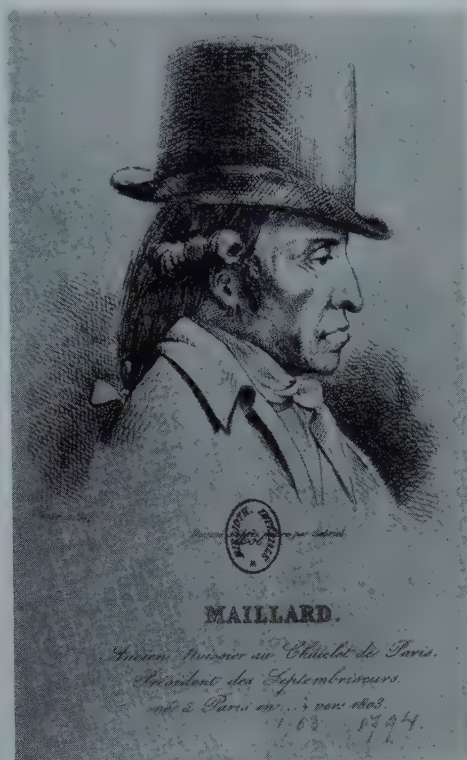


FIG 16. — Portrait du Septembriseur Maillard, gravure par Riester d'après un dessin de Gabriel fait pendant son procès. B.N., Est. Phot. E. Mas.



FIG. 15. — Portrait de l'abbé Prévost, gravure par G. F. Schmidt, 1745. B. N., Est. Phot. B. N.

dances des divers points du visage et de comparer l'expression du visage, si l'on substitue certains traits authentiques à d'autres présumés.

Dans le cas d'Edmond de Goncourt, nous voyons que le portrait parlé n'indique qu'une différence : les paupières (imputable à l'âge du sujet) mais un point très net de concordance « dilatation des narines » sur le montage transparent, concordance pour le nez, le menton, les lèvres. Mais, sur le montage des détails, on peut retrouver une bonne identité pour le système osseux du crâne et des maxillaires; l'expression du visage : yeux, nez, menton, lèvres, est conservée et semble naturelle.

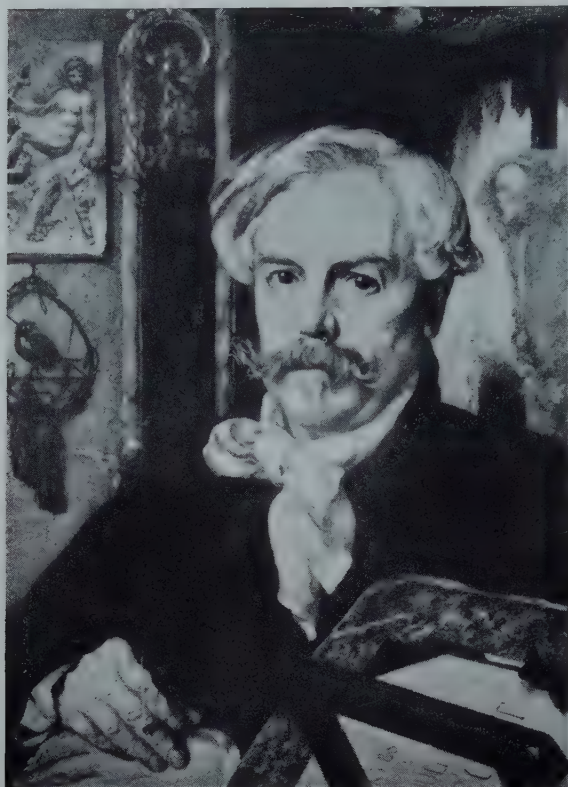


FIG. 17. — Edmond de Goncourt en 1881,
portrait gravé à l'eau-forte
par Bracquemond. B.N., Est. *Phot. B.N.*



FIG. 18. — Portrait présumé d'Edmond de Goncourt,
photographie sur toile cirée.
B.N., Est., don Sirot. *Phot. B.N.*

Le portrait présumé semble donc bien être celui d'Edmond de Goncourt vers la quarantaine (1858-1862).



On voit donc par ces exemples que le « portrait parlé » est un élément de valeur pour l'étude, qu'il pourrait être utilement employé par les historiens d'art, mais on voit aussi combien il est nécessaire que l'examen soit toujours effectué par des personnes très habituées à ce travail, et sachant mettre en valeur le moindre indice sûr permettant une solution du problème posé.

LABORATOIRE DE L'IDENTITÉ JUDICIAIRE.
PRÉFECTURE DE POLICE, PARIS.

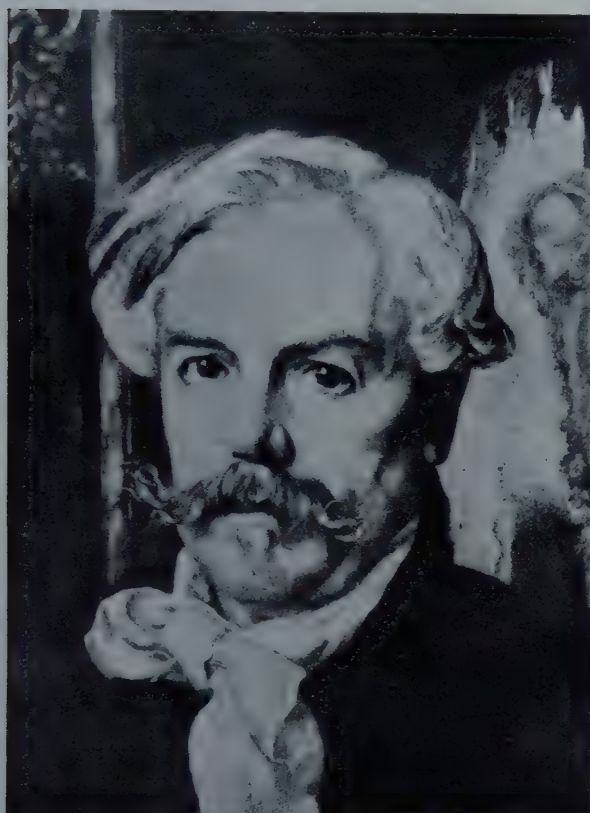


FIG. 19. — Photographie inversée du portrait présumé d'E. de Goncourt appliquée sur le portrait authentique. Ce procédé permet de noter les coïncidences ou les dissemblances du visage.

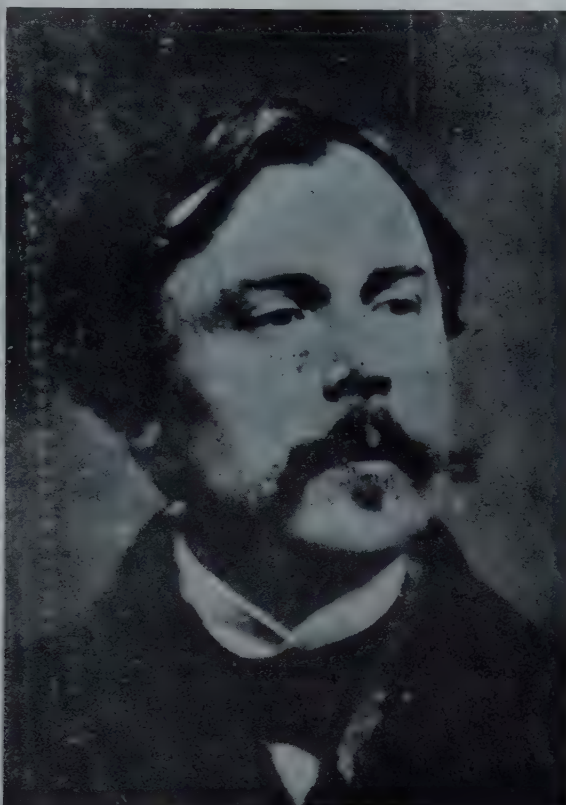


FIG. 20. — Photographie inversée du portrait authentique d'E. de Goncourt appliquée sur le portrait présumé. Ce procédé permet de noter les coïncidences ou les dissemblances du visage.

Gravure représentant authentiquement Edmond de Goncourt en 1881 (*Invent. du fonds français*, n° 386 du cat. de Bracquemond; Beraldi, n° 54).

Cheveux :

Insertion en pointe montante.

Front :

Hauteur : grande.

Largeur : grande.

Nez :

Racine : largeur, grande.

Dos : rectiligne.

Hauteur : petite.

Largeur : grande.

Particularité : narine dilatée.

Hauteur naso-labiale :

Très grande.

Menton :

Carré.

Oreille :

Contour du lobe : légèrement golf.

Sourcils :

Longs et écartés.

Photographie présumée du même personnage (don Sirot, au Cabinet des Estampes).

d°

d°

d°

d°

d°

d°

d°

d°

Légèrement grande.

d°

d°

d°

Gravure représentant authentiquement Edmond de Goncourt en 1881 (<i>Invent. du fonds français</i> , n° 385 du cat. de Bracquemond; Beraldi, n° 54).	Photographie présumée du même personnage (don Siro, au Cabinet des Estampes).
<i>Paupières :</i> Modèle de la paupière supérieure : légèrement découvert. Ouverture : petite. Paupière inférieure : à bourrelets.	Débordement externe de la paupière supérieure. Ouverture grande. A poche.
A noter sur les deux documents : la dilatation des narines.	

RÉSUMÉ : *Anonymous portraits and the "Spoken Portrait".*

The aim of this article is to show how one may apply to the identification of painted portraits, either anonymous or presumed known, the scientific methods used by the Criminal Records office for the identification of prisoners. These methods, perfected in the late nineteenth century by Alphonse Bertillon, are based on anthropometry. Among the different means of identification used, that of the verbal description or the "spoken portrait" (bringing out the characteristic features of a face), may be applied to the identification of painted, engraved or sculptured portraits; with, however, certain reserves, for it is obvious that this method cannot provide a complete answer to the problem provided by a painted portrait where several parts of the face are hidden.

NOTES

1. Alphonse BERTILLON, *Anthropométrical descriptions, new method of determining individual identity*, conférence faite à Rome, le 25 novembre 1885, trad. par E. Spearman, Melun, 1887, in-8°, 27 p., pl.; du même, *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométrique*,

1890, in-8°, 115 p.; du même, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, n. éd., Melun, 1893, 2 vol. in-8°.

2. Voir : *Eléments de Police scientifique*, par MM. SANNIÉ et GUÉRIN.

3. Voir *La Lumière* du 16 septembre 1854.

ARNOLFO DI CAMBIO ET PIETRO CAVALLINI

PAR RENÉ JULLIAN

ARNOLFO DI CAMBIO et PIETRO CAVALLINI sont peut-être, parmi les maîtres italiens du Moyen-Age, ceux dont l'importance a le plus grandi aux yeux des historiens de notre temps : le hasard des découvertes et sans doute aussi certaines orientations du goût contemporain ont permis aux hommes d'aujourd'hui de prendre de leur œuvre une vision plus large et une compréhension plus juste et de reconnaître ainsi leur véritable importance dans le déroulement de l'histoire artistique du Moyen-Age italien.

La connaissance de Pietro Cavallini a fait, comme on sait, un grand pas à la suite de la découverte, tout au début de ce siècle, des peintures de Sainte-Cécile-du-Transtévère; découverte qui fut le point de départ de plusieurs études à la suite desquelles la valeur artistique et l'importance historique du maître se sont trouvées fortement rehaussées¹; il se pose néanmoins encore à son sujet certains problèmes qui ne sont pas définitivement résolus. Pour Arnolfo di Cambio, il ne s'est pas produit de découverte aussi sensationnelle, mais on a vu se déployer un effort très nourri et très ardent de la critique : A. Venturi² avait dès le début du siècle mis très nettement en lumière la personnalité de l'artiste et, au cours de ces dernières années, la plupart des historiens d'art italiens orientés vers le Moyen-Age ont apporté les uns après les autres leur contribution à une mise au point critique de sa carrière et de son art, non sans démolir parfois ce que tel autre avait auparavant édifié.

Parmi les problèmes que soulève l'œuvre des deux artistes, il en est qui leur sont en quelque sorte communs, ceux que pose leur rencontre. C'est un événement important, en effet, que la rencontre de ces deux hommes, à Rome, vers la fin du Dugento : ils ont travaillé dans les mêmes lieux; ils ont peut-être collaboré, comme pourraient le donner à penser certaines indications documentaires et certaines constatations artistiques; enfin, ils ont peut-être exercé l'un sur l'autre quelque influence.

Ces problèmes ont été parfois occasionnellement abordés, surtout celui de la collaboration des deux artistes, mais ils méritent sans doute d'être étudiés pour eux-mêmes et de près.

I. — LE PROBLÈME DE LA COLLABORATION

C'est surtout à Saint-Paul-hors-les-Murs que se pose le problème de la collaboration. Le tabernacle qu'Arnolfo di Cambio y dressa en 1285 au-dessus de l'autel majeur porte en effet l'inscription suivante :

HOC OPUS FECIT ARNOLFUS CUM SUO SOCIO PETRO.

On s'est demandé qui était ce Petrus et certains historiens ont pensé que ce pouvait être Pietro Cavallini³; parfois même on est allé jusqu'à reconstituer à Pietro Caval-

lini une carrière de marbrier en l'identifiant aussi avec le Petrus Civis Romanus qui a fait à Londres, entre autres choses, le socle de la châsse d'Edouard le Confesseur⁴.

A vrai dire on ne peut, à l'appui de pareilles thèses, apporter beaucoup d'arguments. Pietro Cavallini a bien, sans doute, travaillé à Saint-Paul-hors-les-Murs, où il a peint des fresques dans la nef au temps de l'abbé Barthélemy (entre 1282 et 1287) et l'on sait qu'il était mosaïste en même temps que peintre; mais on ignore s'il était sculpteur et l'affirmation de Vasari⁵ ne suffit sans doute pas à nous le faire croire. On pourrait peut-être penser précisément qu'il a apporté à Arnolfo une collaboration de mosaïste, puisque la mosaïque occupe dans la décoration du tabernacle une place importante, mais rien n'est moins sûr. D'abord nous ne savons pas avec certitude à quel genre de travail a été employé le « socius » d'Arnolfo di Cambio, et nous pour-

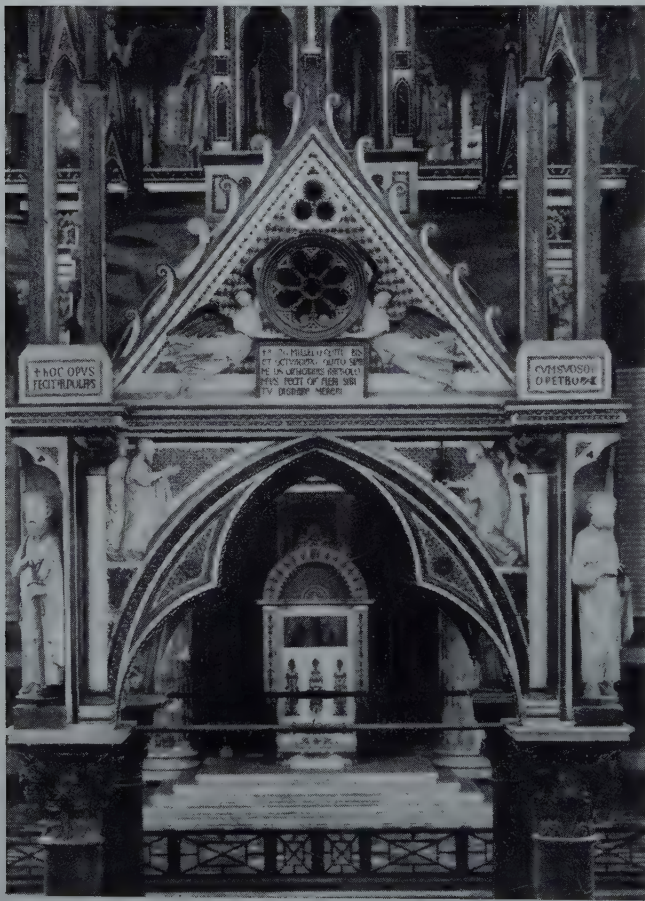


FIG. 1. — ARNOLFO. — Tabernacle de Saint-Paul-hors-les-murs, détail avec saint Paul et saint Pierre. Phot. G.F.N.

rions être tentés de voir en lui plutôt un sculpteur, étant donné que certaines parties du tabernacle (quelques anges volants et les anges de l'intérieur) semblent d'une main plus molle et supposent par conséquent la présence d'un compagnon sculpteur⁶. D'autre part, un examen attentif des mosaïques montre qu'il s'agit ici de marqueterie, c'est-à-dire non point de la mosaïque étroitement liée à l'art pictural telle que la pratiquait Pietro Cavallini, mais bien de la mosaïque associée à la sculpture qui était très répandue dans l'Italie méridionale⁷ et qui était aussi le propre des marbriers romains — les Cosmas ou d'autres — dont certains ont précisément travaillé au cloître de Saint-Paul-hors-les-Murs : ainsi, c'est encore vers un compagnon sculpteur que nous sommes ramenés⁸.

C'est probablement du côté des marbriers romains qu'il faut donc chercher le « socius » d'Arnolfo di Cambio. V. Mariani⁹ ne s'y résout pas, estimant que l'identification avec Cavallini ne saurait être rejetée tant qu'on n'aura pas trouvé un véritable artiste digne de travailler à côté d'Arnolfo au tabernacle ; mais l'argument est un peu trop simplement négatif et, au reste, il y avait parmi les marbriers romains de bons artistes ; d'ailleurs, une œuvre antérieure d'Arnolfo, exécutée en 1276 alors qu'il était sur le chemin de Rome, le tombeau d'Adrien V à Saint-François-de-Viterbe, avait été faite en collaboration avec les Cosmas, et V. Mariani¹⁰ insiste lui-même sur l'importance qu'a eue pour Arnolfo di Cambio cette rencontre avec les maîtres romains. Le nom de Pietro était du reste sûrement très répandu à Rome et nous connaissons, parmi les marbriers, des hommes qui le portaient : on pourrait penser à Pietro d'Oderisio, qu'a mis en avant P. Toesca¹¹, d'autant plus qu'Arnolfo di Cambio paraît bien avoir fait son profit du tombeau de Clément IV que l'artiste avait dressé en 1274 à Saint-François-de-Viterbe¹² ; on pourrait penser aussi au Petrus que nous avons vu travailler à Londres¹³, d'autant qu'il y avait alors entre l'Angleterre et l'abbaye de Saint-Paul-hors-les-Murs des liens permanents¹⁴ ; et il y avait sans doute à Rome encore d'autres marbriers du même nom.

La sagesse commande donc de voir dans le SOCIUS PETRUS un marbrier romain ;



FIG. 2. — CAVALLINI. — Saint sous un gâble.
fresque de Sainte-Cécile-du-Transtévère.
Phot. G.F.N.



FIG. 3. — CAVALLINI. — Présentation au Temple, mosaïque de Sainte-Marie-du-Transtévère. Phot. Alinari.

peut-être était-il d'origine sicilienne, car H. Keller¹⁵ a mis en relation les animaux dans des médaillons qui se voient sur le tabernacle avec les peintures de coffrets d'ivoire siciliens : l'argument est sans doute un peu fragile, mais il est séduisant. En tout cas, il ne semble pas qu'on puisse tenir pour vraisemblable la présence de Pietro Cavallini dans l'atelier d'Arnolfo di Cambio à Saint-Paul-hors-les-Murs.



A Sainte-Cécile-du-Transtévère, le problème de la collaboration des deux artistes se pose dans des termes en quelque sorte inverses. Parmi les peintures que Pietro Cavallini exécuta dans cette église vers 1293, se trouvaient des figures de saints présentées dans une architecture feinte faite de niches surmontées chacune d'un gâble; elles décoraient la partie supérieure des murs de la nef (elles se trouvent ainsi maintenant au-dessus du plafond qui est venu par la suite recouvrir la nef); si les figures

sont bien dans la manière de Cavallini, leur encadrement architectural, par contre, est tout à fait étranger à son goût, tel qu'il apparaît par exemple dans les mosaïques de Sainte-Marie-du-Transtévère (exécutées en 1291), où les architectures sont d'un style tout différent; ces formes d'un dessin nettement gothique sont, par contre, tout à fait dans le goût d'Arnolfo di Cambio, qui achevait précisément en novembre 1293 dans la même église le tabernacle de l'autel voisin¹⁶, où l'on retrouve, avec des proportions différentes, le même motif architectural agrémenté au surplus des mêmes crochets.

Giulio Mancini avait, dans la première moitié du XVII^e siècle¹⁷, déjà indiqué que certaines peintures des parois de Sainte-Cécile étaient d'Arnolfo di Cambio et non de Pietro Cavallini. Il est sans doute difficile d'aller aussi loin, car nous n'avons aucun autre indice qu'Arnolfo ait pratiqué la peinture; mais Hermanin¹⁸ a pensé qu'il avait pu donner le dessin du cadre architectural des parois en même temps qu'il travaillait au tabernacle et la suggestion est plausible, surtout si l'on admet — ce qu'Hermanin ne croyait pas¹⁹ mais qu'on accepte généralement aujourd'hui — qu'Arnolfo était architecte en même temps que sculpteur. Une telle collaboration, dont l'hypothèse ne s'appuie sur aucune donnée documentaire mais uniquement sur une concordance stylistique, n'est pas formellement prouvée, mais elle demeure vraisemblable.

Une autre explication est à vrai dire possible : Cavallini a pu avoir lui-même l'idée, en voyant s'élever le tabernacle d'Arnolfo, d'adopter des formes similaires dans le couronnement des peintures de la nef, afin de réaliser une certaine unité de style. Cette explication ramènerait le problème de la collaboration à une question d'influence : elle illustrerait en effet une



FIG. 4. — ARNOLFO. — Tabernacle de Sainte-Cécile. Phot. Alinari.



FIG. 5. — CAVALLINI. — L'Adoration des Mages,
mosaïque de Sainte-Marie-du-Transtévère. Phot. Alinari

certaine action qu'aurait exercée sur Pietro Cavallini Arnolfo di Cambio.

II. — LE PROBLÈME DES INFLUENCES

Le problème des influences se pose de toute manière, du fait même que les deux artistes ont travaillé à Rome longuement à la même époque. Arnolfo di Cambio y est en effet arrivé en 1276 ou 1277 et y est demeuré presque constamment jus-

qu'en 1296; pour Pietro Cavallini les données documentaires sont moins abondantes, mais elles suffisent à prouver sa présence au moins pendant la seconde moitié du séjour d'Arnolfo, à partir du moment où ils sont occupés l'un et l'autre à Saint-Paul-hors-les-Murs. Une coïncidence vraiment digne de remarque les fait en effet travailler dans les mêmes lieux durant les mêmes années : vers 1285 à Saint-Paul, vers 1293 à Sainte-Cécile.

Un examen sommaire de leurs ouvrages respectifs laisse apercevoir certaines concordances : ils ont l'un et l'autre regardé vers l'Antiquité, demandant des leçons aux œuvres païennes ou chrétiennes, aux œuvres de sculpture ou de peinture; ainsi s'est trouvée pour le moins encouragée l'orientation de leur sentiment plastique vers la puissance et la majesté, vers une sorte de robustesse calme; chez tous deux, d'ailleurs, les valeurs plastiques prédominent sur les valeurs décoratives et les figures peintes de Cavallini comme les figures sculptées d'Arnolfo s'installent largement dans l'espace et manifestent une grande force d'évidence physique, en même temps qu'une vive intensité de présence spirituelle. Il se trouve ainsi que les deux hommes occupent une position historique analogue dans l'évolution de l'art italien : ce sont deux personnalités centrales, se manifestant à un moment important et reliant alors le passé à l'avenir, — et ce sont aussi deux témoins essentiels de la fidélité de l'art italien à certaines valeurs permanentes.

Comment ne pas se demander, dès lors, si de telles concordances ne seraient pas

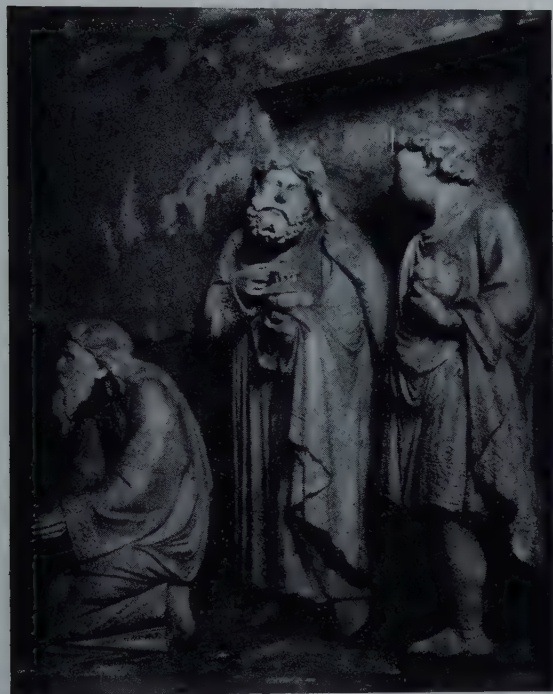


FIG. 6. — ARNOLFO. — Les Rois Mages, Crèche de Sainte-Marie-Majeure. Phot. Alinari.

là l'intervention aux côtés de Cimabué de peintres romains, mais il n'en faut pas forcément conclure qu'il s'agisse de Cavallini²¹, d'autant qu'à l'époque de ces travaux l'artiste était sans doute occupé à Rome, à Saint-Paul-hors-les-Murs; d'ailleurs, on fait généralement, dans ces travaux d'Assise, la part belle à Jacopo Torriti. Ce qui rend l'intervention possible de Cavallini difficile à apprécier exactement, c'est que d'autres artistes romains, tels que précisément Torriti, et aussi le Toscan Cimabué, qui avait été à Rome, manifestent alors comme Cavallini, bien qu'à un moindre degré, ce désir de retour vers l'Antiquité romaine pour échapper à l'emprise byzantine. Il serait dans ces conditions un peu aventureux de partir des fresques d'Assise pour tenter de définir l'art de jeunesse de Pietro Cavallini.

le fruit d'une certaine influence d'un artiste sur l'autre?

Pour répondre à pareille question, il faut au préalable essayer de voir où en étaient artistiquement les deux maîtres lorsqu'ils se rencontrèrent et comment ils ont évolué; mais on se heurte là à des problèmes difficiles.

De Pietro Cavallini nous ne saisissons l'art avec certitude qu'à partir de 1291, c'est-à-dire à un moment où il n'est manifestement plus un débutant : c'est donc son activité juvénile qui est en question. On l'a cherchée volontiers²⁰ dans une participation aux fresques de l'Ancien et du Nouveau Testament qui décorent la nef de la basilique supérieure d'Assise; les historiens sont à peu près d'accord pour reconnaître



FIG. 7. — CAVALLINI. — Apôtres, fresque de Sainte-Cécile. Phot. Alinari.



FIG. 8. — Atelier de NICOLA PISANO. — Résurrection de Napoleone Orsini, châsse de Saint-Dominique de Bologne. Phot. Alinari.

De toute manière, son évolution ²² vers un sentiment « romain » de l'art a dû être d'abord assez lente, car les mosaïques de 1291 à Sainte-Marie-du-Transtévère, sa première œuvre romaine connue, ne sont encore qu'à demi engagées sur cette voie : elles n'y sont pas tellement plus avancées que les fresques d'Assise auxquelles il avait pu auparavant travailler et leur orientation est en tout cas moins affirmée que celle des œuvres contemporaines d'Arnolfo, par exemple des sculptures de l'Oratoire de la Crèche à Sainte-Marie-Majeure (qui se situent soit vers 1287, soit vers 1293) ²³. Les fresques de Sainte-Cécile marquent au contraire un progrès très net, bien qu'elles aient suivi de près les mosaïques de Sainte-Marie : c'est donc que l'évolution de Cavallini s'accélère à ce moment-là et on pourrait légitimement penser, avec A. Busuioceanu ²⁴, que des contacts avec Arnolfo ont favorisé cette accélération.

Il importerait, pour confirmer la possibilité d'une telle influence, de suivre l'évolution de Cavallini après les fresques de Sainte-Cécile. Malheureusement elle nous échappe un peu : sa fresque de Saint-Georges-au-Vélabre, qui est de la fin du siècle, montre bien un caractère « romain » encore plus marqué, mais elle a été fort repeinte ; quant aux peintures exécutées à Naples en 1308, à Sainte-Marie *Donna Regina*, elles sont en grande partie une œuvre d'atelier et les figures d'apôtres, qui sont sans doute de la main de Cavallini lui-même, n'apportent pas d'indications bien nouvelles.



L'évolution d'Arnolfo di Cambio peut se suivre avec moins d'incertitude : elle pose cependant, elle aussi, le problème des œuvres de jeunesse. On a essayé — et cette tentative est légitime et non point vaine comme le pense G. de Francovich²⁵ — de retrouver des traces de l'art d'Arnolfo tel qu'il avait pu se manifester à l'époque où il travaillait aux côtés de Nicola Pisano et dans les œuvres mêmes pour lesquelles son maître avait pu faire appel à sa collaboration; peut-être a-t-on parfois trop étendu sa part, comme l'a fait naguère C. Ragghianti²⁶ en lui attribuant déjà certaines sculptures de la chaire du Baptistère de Pise; peut-être est-il un peu aventureux aussi de chercher, avec E. Carli²⁷, le berceau de son art dans les ateliers cisterciens de l'Italie centrale; mais il ne semble pas impossible de retrouver sa main dans des œuvres plus récentes sorties de l'atelier de Nicola Pisano, la châsse de saint Dominique à Saint-Dominique de Bologne, exécutée entre 1264 et 1267, et la chaire de la



FIG. 9. — Atelier de NICOLA PISANO. — L'Adoration des Mages, chaire de la cathédrale de Florence. Phot. Alinari.

cathédrale de Sienne, faite de 1266 à 1268. Dans la châsse de Bologne, C. Gnudi²⁸ fait à Arnolfo une place importante, lui attribuant l'exécution de certaines figures des bas-reliefs de la face antérieure et la conception même des bas-reliefs de la face postérieure et des faces latérales; même si on peut hésiter à lui reconnaître une aussi large part d'initiative, son intervention, en tout cas, paraît très vraisemblable et une tête comme celle de saint Dominique dans la *Résurrection de Napoleone Orsini* manifeste nettement les caractères de la plastique arnolfienne. L'intervention d'Arnolfo dans les travaux de la chaire de Sienne est plus manifeste encore : elle avait été reconnue déjà par A. Venturi²⁹ et, plus récemment, M. Salmi³⁰ et G. de Francovich³¹ l'ont aussi admise; le dernier a rapproché justement du *Saint Paul* sculpté au tabernacle de Saint-Paul-hors-les-Murs la figure d'*Apôtre* avoisinant sur la chaire de Sienne le groupe de l'*Adoration des Mages*, mais sans tirer de ce rapprochement la conclusion qui semble pourtant pouvoir être avancée, que la main d'Arnolfo est déjà présente dans la figure siennoise; d'autres ressemblances peuvent d'ailleurs être aisément reconnues, par exemple entre un des mages de l'*Adoration des Mages* de Sienne et un de ceux de l'*Oratoire* de la Crèche à Sainte-Marie-Majeure, ou encore entre un évêque figurant parmi les élus du *Jugement dernier* de Sienne et la figure du cardinal de Brayne sculptée par Arnolfo en 1282 pour le tombeau de ce prince de l'Eglise à Saint-Dominique d'Orvieto. On trouve déjà dans ces figures de la chaire de Sienne et aussi dans celles de la châsse de Bologne ce sentiment du bloc qui caractérise le style d'Arnolfo à l'époque de sa maturité et, en même temps, certains traits d'écriture, comme les plis cassés, qui sont caractéristiques de sa manière.

Ainsi, Arnolfo di Cambio semble avoir pris très tôt une nette conscience de son art³², peut-être même avant de travailler à la chaire de Sienne et à la châsse de Bologne si on lui attribue, suivant l'ingénieuse suggestion d'E. Tolaini³³, la base de Saint-Michel *in Borgo* à Pise. En tout cas, lorsqu'il prit le chemin de Rome, vers 1276, son art était constitué dans ses éléments essentiels et notamment dans son orientation vers une plastique nettement antiquisante; sans doute une telle orientation se trouvait-elle déjà dans l'art de Nicola Pisano, mais d'importantes nuances séparent sur ce point le maître et le disciple, et les masques du tombeau d'Adrien V³⁴, par exemple, manifestent bien l'originalité avec laquelle Arnolfo, au moment où il va commencer sa car-

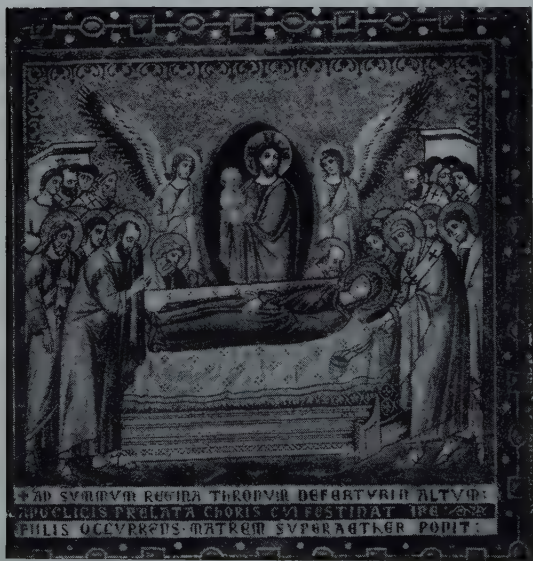


FIG. 10. — CAVALLINI. — La Mort de la Vierge, mosaïque de Sainte-Marie-du-Transtévère.
Phot. Alinari.

rière romaine, interprète la leçon antique.

Une fois établi à Rome, il va évoluer en acquérant une maîtrise plus grande, mais sans modifier les caractères essentiels et l'orientation de son art; il est en possession de son esthétique et les contacts qu'il va avoir avec Pietro Cavallini resteront sans influence sur lui, car il n'avait plus besoin des suggestions qu'ils auraient pu lui apporter.



Ainsi, le bilan de cette confrontation entre Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini apparaît assez modeste; dans la mesure où il est positif, il laisse apparaître une influence du sculpteur sur le peintre, mais cette influence demeure incertaine et, de toute manière, elle n'a agi que pour accélérer une évolution déjà commencée. Si les deux artistes sont demeurés au fond assez imperméables l'un à l'autre, en dépit d'un voisinage assez prolongé, c'est qu'il y avait entre leurs deux personnalités des divergences assez profondes, que ne doivent pas faire oublier les concordances qui se peuvent constater dans l'orientation générale de leur art³⁵. Ces divergences apparaissent bien si on regarde de près leur œuvre respective.

Pietro Cavallini se montre l'héritier de deux traditions : celle de Byzance et celle de la Rome antique³⁶. La part de Byzance, chez lui, demeure grande, non seulement dans son iconographie, qui doit tant à l'imagerie orientale, mais même dans son style, dont certains traits sont tout imprégnés de byzantinisme : les mosaïques de Sainte-Marie-du-Transtévère, celle par exemple de la *Mort de la Vierge*, manifestent bien tout ce que Cavallini doit à Byzance, mais les fresques de Sainte-Cécile montrent que la tradition byzantine est demeurée agissante même à une époque plus tardive. Pietro Cavallini a résisté à l'emprise de cet art oriental si anciennement et si fortement établi en Italie, il a cherché à s'en émanciper en remontant à la tradition de la Rome antique et plus précisément en s'appuyant sur l'art romain tardif, celui des premières mosaïques chrétiennes. Ce sont ces deux traditions qui, se complétant, se nuancant, se corrigeant l'une l'autre, ont donné, renouvelées par sa personnalité, cet art d'une qualité si haute et si personnelle, qui s'exprime dans des œuvres comme la *Naissance de la Vierge* à Sainte-Marie-du-Transtévère ou le Christ du *Jugement dernier* à Sainte-



FIG. 11. — CAVALLINI. — Tête du Christ, fresque de Sainte-Cécile. Phot. Alinari.



FIG. 12. — ARNOLFO. — Tabernacle de Saint-Paul-hors-les-murs, détail avec Eve. Phot. G.F.N.

Cécile. On insiste volontiers³⁷ sur ce qui fait de Pietro Cavallini l'héritier de la tradition « romaine », mais il faut se garder d'oublier l'autre face de son art, celle qui regarde vers la tradition byzantine : c'est parce que cet art porte en lui un reflet de Byzance qu'il est non seulement grandiose, noble et fortement écrit, mais aussi raffiné, délicat et riche de résonances spirituelles.

De chez Arnolfo di Cambio le byzantinisme est à peu près absent. Les souvenirs antiques, eux, sont pressants, mais ils n'ont pas toujours la même origine, car c'est souvent vers une Antiquité plus lointaine que le sculpteur semble avoir regardé : ses œuvres, par exemple la figure d'Eve au tabernacle de Saint-Paul, ont parfois comme un parfum d'hellénisme³⁸ et surtout elles se relient souvent au passé reculé de l'Italie, à l'art des Etrusques, ces lointains ancêtres du Toscan Arnolfo ; le lien a été parfois indiqué³⁹, mais il faut sans doute lui reconnaître une grande importance : il se manifeste déjà dans les

œuvres anciennes et les sculptures exécutées par l'artiste à Florence vers la fin de sa vie, par exemple la *Vierge de la Nativité* ou la *Madone trônant*, sont tout imprégnées des leçons de l'art étrusque, auquel elles doivent la massivité de leur silhouette, le rythme un peu guindé et tendu de leurs formes et leur expression à la fois aiguë et figée. Avec cette antique tradition italique, c'est la récente tradition romane qui est la source essentielle de l'art d'Arnolfo : tradition encore vivante pour lui et dont les enseignements rejoignaient parfois ceux de l'art étrusque ou, en tout cas, se conjuguèrent aisément avec eux. Quelques accents gothiques⁴⁰ contribuent à donner à cet art épris d'archaïsme un cachet de modernité, mais c'est à travers ces curiosités archaïsantes elles-mêmes que, paradoxalement, l'art d'Arnolfo a trouvé le secret d'une jeunesse nouvelle⁴¹.

Ainsi, les deux maîtres que le hasard fit travailler côte à côte dans la Rome de la fin du Dugento nous introduisent dans deux univers artistiques différents. L'art de Pietro Cavallini marquait la fin d'une époque bien plutôt qu'il n'annonçait un siècle nouveau. L'art d'Arnolfo était un art plus jeune, plus moderne en son temps que celui de Cavallini, plus proche au fond de Giotto, Toscan lui aussi, que du peintre romain. Sans doute Giotto n'a-t-il pas, quant à lui, ignoré l'art de Cavallini⁴², mais

peut-être a-t-il tiré plus grand profit encore de la connaissance de celui d'Arnolfo; les liens entre les deux maîtres toscans ont été parfois justement indiqués : ils apparaissent particulièrement évidents si on attribue à Giotto, comme l'a suggéré P. Toesca⁴³, les *Prophètes* en médaillon peints dans le transept de Sainte-Marie-Majeure, puisque V. Mariani⁴⁴ a pu rapprocher ces figures du *Saint Pierre* en bronze de la Basilique Vaticane qui est l'œuvre probable d'Arnolfo; mais, de toute façon, les marques de ces liens sont nombreuses⁴⁵ et G. Fiocco⁴⁶ s'est particulièrement efforcé de les mettre en lumière. De tels liens confirment l'importance historique d'Arnolfo et, plus généralement, de l'atelier de Nicola Pisano : ce sont les sculpteurs plus que les peintres qui, dans l'Italie de la fin du XIII^e siècle, ont préparé le magnifique épanouissement de l'art du Trecento.

R. J.

RÉSUMÉ : *Arnolfo di Cambio and Pietro Cavallini.*

The meeting in Rome of Arnolfo di Cambio and Pietro Cavallini sets several delicate problems. One is whether Cavallini helped Arnolfo for the ciborium of San-Paolo-fuori-le-mura, which appears rather improbable after all, and whether Arnolfo collaborated with Cavallini for the painted decoration of Sta-Cecilia-in-Trastevere, which is possible, unless Cavallini simply took his ideas from Arnolfian forms. The other problem is in fact to determine whether one of the two had any influence on the other: if one studies their respective artistic positions when they met, and their subsequent evolution, one is led to believe that Arnolfo might have had a certain influence on the evolution of Cavallini, but that in reality the aesthetic worlds of the two masters remained fairly separate. That of Arnolfo was more modern and was doubtless more decisive than Cavallini's for the development of the art of the Trecento.



FIG. 13. — ARNOLFO. — Vierge de la Nativité, sculpture de la cathédrale de Florence. Phot. Alinari.

NOTES

1. C'est Federico HERMANIN qui mit le premier en lumière l'importance des fresques de Sainte-Cécile : cf. *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, in *Le Gallerie nazionali italiane*, 1902, pp. 61 ss.
2. Cf. Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. IV, Milano, 1906, pp. 73 ss.
3. Une tradition ancienne, recueillie par Luigi MORESCHI (*Descrizione del tabernacolo che orna la confessione della basilica di San Paolo sulla via Ostiense*, Roma, 1840, p. 25), le fait travailler au tabernacle de Saint-Paul-hors-les-Murs. A VENTURI (*op. cit.*, t. IV, p. 91) accepte sans réserve l'identification avec Cavallini.
4. Cf. André PÉRATÉ, in André MICHEL, *Histoire de l'art*, t. II/1, Paris, s. d. (1906), p. 444.
5. Giorgio VASARI (*Le Vite*, Ed. Ragghianti, Milano-Roma, s. d. (1945), t. I, p. 368) s'est fait l'écho, en effet, d'une attribution à Cavallini d'œuvres de sculpture.
6. Harald KELLER (*Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1934, pp. 224 et 227, pense qu'Arnolfo devait avoir plusieurs collaborateurs et qu'il n'a pas participé personnellement aux sculptures.
7. Mario SALMI (*Arnolfiana*, in *Rivista d'arte*, 1941, pp. 41 ss.) a relevé justement les rapports de l'art d'Arnolfo avec celui des artistes de l'Italie méridionale.
8. A cette association de la mosaïque et de la sculpture Arnolfo restera d'ailleurs fidèle, puisqu'on la retrouvera dans ses œuvres florentines (cf. Frida SCHOTT-MÜLLER, *Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1909, p. 297).
9. Cf. Valerio MARIANI, *Arnolfo di Cambio*, Roma, s. d. (1943), p. 16.
10. *Op. cit.*, p. 6.
11. Cf. Pietro TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, t. II, Torino, s. d. (1951), p. 208.
12. Pico CELLINI (*Di Fra' Guglielmo e di Arnolfo*, in *Bolletino d'arte*, 1955, p. 219) admet sans réserve l'identification du Petrus de Saint-Paul-hors-les-Murs avec Pietro d'Oderisio et pense même que celui-ci avait déjà collaboré avec Arnolfo au tombeau d'Adrien V à Viterbe.
13. On confond d'ailleurs parfois le sculpteur de Viterbe avec le Petrus Oderisi qui a signé en 1268 le pavement du sanctuaire à l'abbatiale de Westminster et on identifie parfois celui-ci avec le Petrus Civis Romanus qui a travaillé aussi à Westminster, mais ces identifications demeurent hypothétiques (cf. là-dessus Edward HUTTON, *The Cosmati*, London, s. d. (1950), pp. 23 ss.).
14. Gustave CLAUSSE (*Les Marbriers romains*, Paris, 1897, p. 339) avait déjà signalé le fait.
15. *Art. cit.*, 1934, p. 227, n. 2; l'auteur pense que, si Petrus est nommément désigné, c'est qu'il n'appartenait pas à l'atelier d'Arnolfo.
16. Cf. sur la date de l'œuvre : F. HERMANIN, *L'iscrizione di Arnolfo da Firenze in S. Cecilia in Trastevere*, in *Bolletino della Società filologica romana*, 1902, pp. 37 ss.
17. Cf. Giulio MANCINI, *Viaggio di Roma per vedere le pitture*, éd. Ludwig Schudt, Leipzig, 1923, coll. Römische Forschungen herausgegeben von der Bibliotheca Hertziana, p. 62.
18. *Art. cit.*, in *Le Gallerie...*, p. 92.
19. *Art. cit.*, in *Bolletino della Società...*, p. 43. C'est Frey qui avait lancé l'idée qu'il fallait distinguer les deux Arnolfo : cf. *Arnolfo di Cambio architetto è da identificare collo scultore Arnolfo Fiorentino?* in *Miscellanea storica della Valle d'Elsa*, t. I, fasc. 2 (1893), pp. 86 ss.
20. Cf. notamment PÉRATÉ, *op. cit.*, p. 455; A. VENTURI, *Storia...*, t. V, Milano, 1907, p. 139.
21. Luigi COLETTI (*I primitivi*, t. I, Novara, s. d. (1941) p. XL) y reconnaîtrait plutôt Torriti.
22. L'évolution de Cavallini a été bien étudiée par Emilio LAVAGNINO dans son article *Pietro Cavallini, in Roma*, 1925, pp. 305 ss.
23. Cf. sur cette œuvre : Adolfo VENTURI, *Frammenti del Presepe di Arnolfo nella Basilica romana di S. Maria Maggiore*, in *L'Arte*, 1905, pp. 107 ss.
24. Cf. Al. BUSUIOCEANU, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Due cento e del Trecento*, in *Ephemeris dacoromana*, 1925, pp. 345-346.
25. Cf. Géza DE FRANCOVICH, *Studi recenti sulla scultura gotica toscana : Arnolfo di Cambio*, in *Le Arti*, 1939/1940, pp. 246-247.
26. Cf. Carlo Ludovico RAGGHIANI, *Arnolfo di Cambio ed altri problemi d'arte pisana*, in *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1936, pp. 306 ss.
27. Cf. ENZO CARLI, *La giovinezza d'Arnolfo di Cambio*, in *Bolletino storico pisano*, 1936, pp. 175 ss., et *Codicillo arnolfiano*, in *Le Arti*, 1940/1941, pp. 186 ss.

28. Cf. Cesare GNUDI, *Nicola Arnolfo Lapo*, s. I. n. d. (Firenze, 1948), pp. 60 ss.

29. *Storia...*, t. IV, pp. 2-3.

30. *Art. cit.*, pp. 6-7; l'auteur en conclut à une participation d'Arnolfo aux travaux de la châsse de Saint-Dominique de Bologne.

31. *Art. cit.*, p. 237.

32. FRANCOVICH (*art. cit.*, pp. 243-244) a vu juste quand il a insisté sur le fait qu'Arnolfo s'est diversifié nettement de Nicola Pisano dès ses premières œuvres et n'a pas beaucoup évolué par la suite.

33. Cf. Emilio TOLAINI, *Per l'attività pisana di Arnolfo di Cambio*, in *Belle Arti*, 1947, pp. 150 ss.; l'attribution est nettement contestée par Gnudi (*op. cit.*, p. 115), mais son argumentation n'est peut-être pas d'une évidence contraignante.

34. Cf. sur cette œuvre : Adolfo VENTURI, *Arnolfo di Cambio*, in *L'Arte*, 1905, pp. 258 ss.

35. C'est par une vue superficielle que Raimond VAN MARLE (*La Peinture romaine au Moyen Age*, Strasbourg, 1921, p. 234) affirme à propos des deux artistes que leurs « manières s'accordent si bien ».

36. VAN MARLE (*op. cit.*, pp. 235 ss.) minimise à l'excès la part du byzantinisme dans l'art de Cavallini, à la fois parce qu'il se fait de l'art byzantin une idée un peu étroite et parce qu'il exagère le classicisme de Cavallini. HERMANIN (*art. cit.*, in *Le Gallerie...*, p. 83) avait vu plus juste en décelant dans les fresques de Saint-Cécile un compromis entre l'art byzantin et la tradition romaine. Il a précisé plus récemment (*Il maestro romano di Giotto*, in *Almanacco Romano*, 1924, pp. 148 ss.) comment Cavallini était l'héritier de la tradition romaine, indiquant que son art enfermait des éléments classiques, des éléments byzantins et des éléments venus des peintures romaines marquées par l'influence de la miniature carolingienne.

37. VAN MARLE (*op. cit.*, pp. 231 ss.) a particulièrement insisté sur le classicisme de Pietro Cavallini, que HERMANIN (*art. cit.*, in *Le Gallerie...*, pp. 102 ss.) avait déjà analysé avec précision et avec un juste sentiment des nuances. BUSUTOCEANU (*art. cit.*, pp. 316-317 et 336 ss.) a insisté aussi sur le classicisme de l'artiste, qui s'affirmerait dès les mosaïques de Saint-Marie-du-Transtévère. LAVAGNINO (*art. cit.*, *passim*) a marqué fortement, mais avec les nuances nécessaires, les liens qui rattachent l'art de Cavallini à la tradition antique.

38. KELLER (*art. cit.*, 1935, p. 43) dit qu'en sculpture Arnolfo a une vision grecque et déjà A. VENTURI (*Storia...*, t. IV, p. 101) avait parlé à propos d'Arnolfo de beauté grecque.

39. Cf. CARLI, *art. cit.*, in *Bollettino...*, p. 191; MARIANI, *op. cit.*, pp. 6-7 et 10; GNUDI, *op. cit.*, pp. 108 et 114.

40. CARLI (*art. cit.*, in *Bollettino...*, pp. 195 et 206 ss.) a insisté sur l'importance de l'élément gothique chez Arnolfo, voyant en ce sculpteur l'intermédiaire le plus notable du gothique français auprès de Nicola



FIG. 14. — ARNOLFO. — Tabernacle de Saint-Paul-hors-les-murs, détail avec Saint-Timothee. Phot. G.F.N.

Pisano au moment où celui-ci entreprenait la chaire de Sienne et retrouvant des accents gothiques jusque dans ses œuvres florentines.

41. GNUDI (*op. cit.*, pp. 108 ss.) a caractérisé avec une grande justesse les composantes de l'art du sculpteur et son orientation moderne; j'ai été heureux de trouver dans les conclusions de sa très pénétrante étude une confirmation de mon interprétation de l'art d'Arnolfo.

42. HERMANIN (*art. cit.*, in *Almanacco Romano*, p. 159) a insisté sur l'influence reçue par Giotto des œuvres de Cavallini, sans apporter d'ailleurs de preuves bien précises.

43. *Op. cit.*, p. 451.

44. *Op. cit.*, p. 18.

45. CELLINI (*art. cit.*, pp. 225 ss.) ne retrouve pas Giotto dans les peintures de Sainte-Marie-Majeure, mais il cite une autre preuve de l'influence d'Arnolfo sur le jeune Giotto : une figure de *Sainte* peinte dans la Basilique d'Assise à l'image de la *Madone* sculptée sur le tombeau du cardinal de Braye.

46. Cf. Giuseppe Fiocco, *Giotto e Arnolfo*, in *Rivista d'Arte*, 1937, pp. 221 ss.

BIBLIOGRAPHIE

Louis GRODECKI. — *Au seuil de l'art roman; l'architecture ottonienne*. Paris, A. Colin, 1958, in-4°, 342 p., carte, plans, fig. et pl.

L'architecture ottonienne, c'est-à-dire celle qui s'est développée de 950 à 1050 environ, sous les dynasties ottonienne et saxonne, dans la partie orientale de l'empire carolingien, de la Lorraine à la Pologne et de la Saxe aux Alpes, a déjà été étudiée de façon approfondie par les archéologues allemands, notamment par E. Lehman et H. Jantzen, dont les ouvrages datent respectivement de 1938 et 1947. Ce n'est cependant pas une mise à jour, ni une traduction de ces publications que nous offre M. Grodecki, mais un livre entièrement nouveau, conçu dans un esprit tout différent : l'architecture ottonienne n'y est plus étudiée seulement en elle-même et pour elle-même, mais dans le cadre plus vaste d'une enquête générale sur la formation de l'art roman autour de l'an mil. Cette dernière, entreprise à l'origine sous la direction d'Henri Focillon par quelques-uns de ses élèves, semble bien malheureusement ne pas devoir se poursuivre jusqu'à son terme et pourrait bien se limiter au seul livre que vient de nous donner M. Grodecki ; nous devons être d'autant plus reconnaissants à celui-ci d'avoir mené à bien la tâche qu'il s'était assignée.

Les édifices sont tout d'abord étudiés et classés en fonction de leur plan, qui permet de distinguer plusieurs types nettement caractérisés : les églises à transept continu, inspirées des basiliques paléochrétiennes romaines par l'intermédiaire de modèles carolingiens, sont caractéristiques d'un art impérial tourné vers le passé ; les églises à transept bas sont fréquentes et peuvent se diviser en groupes régionaux définis (édifices mosans, rhénans, lorrains, de Haute-Bourgogne), mais le type le plus courant reste celui de la basilique à croisée régulière qui l'emportera définitivement par la suite ; parmi les partis non basilicaux enfin, seuls ont une importance considérable les édifices inspirés par la chapelle palatine d'Aix. La seconde partie du volume est consacrée à l'étude de l'élévation des églises (nefs, chœurs et surtout massifs occidentaux), à leur décoration, à l'articulation de leurs diverses parties et aux recherches de composition générale effectuées par les constructeurs de l'époque ottonienne.

Il ressort du travail de M. Grodecki que cette architecture est loin d'être aussi fixée et immuable qu'on le croit généralement. Elle est même très difficile à définir, et ne peut être considérée comme un style homogène. Il s'agit certes dans l'ensemble d'édifices non voûtés, vastes et largement éclairés, directement issus de la grande tradition carolingienne, mais ces caractères se retrouvent dans la France du Nord, en Champagne, en Normandie ; de plus, à partir de l'an mil, de véritables styles régionaux parfaitement constitués, presque définitifs, tendant à créer des types romans distincts se forment dans l'empire, en Saxe, dans les pays mosans, en Lorraine et sur le Rhin moyen, sur le Rhin inférieur enfin. On ne peut donc pas parler d'unité dans l'architecture ottonienne et celle-ci n'est peut-être, somme toute, que la branche orientale d'un premier art roman du nord, totalement opposé au premier art roman méridional (basé sur le principe du voûtement systématique des églises, ré-

duites de ce fait à de plus petites dimensions). Cette branche, toutefois, est celle qui, en raison du contexte politique, s'est développée le plus vite, la seule qui ait atteint sa maturité dès la première moitié du XI^e siècle ; de ce fait même c'est aussi celle qui se sclérosa la première et ne put se renouveler lors de l'éclosion de l'art roman, éclosion à laquelle elle contribua puissamment cependant par ses « compositions monumentales grandioses, à volumes intérieurs amples et aérés, aux masses complexes, hérissées de tours nombreuses, symétriquement distribuées ».

Ce rapide aperçu d'un ouvrage dense, remarquablement documenté, permet de se faire une idée de l'importance des conclusions de M. Grodecki et de l'apport nouveau qui est le sien dans une question aussi délicate. On regrettera toutefois, étant donné l'intérêt du volume, que la présentation n'en ait pas été plus soignée : il aurait été agréable de trouver les notes en bas de page et non en fin de chapitre, ce qui contraindrait le lecteur à feuilleter incessamment le livre pour se reporter du texte à l'appareil critique ; l'adoption d'une échelle unique pour les très nombreux plans reproduits eût d'autre part conféré un intérêt scientifique plus grand encore à cet ouvrage abondamment illustré, où, comme il se doit, plans, coupes et élévations restituées tiennent la place principale, mais où on eût pourtant aimé voir quelques photographies supplémentaires ; les erreurs typographiques enfin sont bien nombreuses et augmentent de manière inquiétante au fur et à mesure que l'on avance dans le volume, ce qui est regrettable pour un travail de cette classe. Ces quelques critiques ne sont cependant que peu de choses au regard de la qualité intrinsèque de ce livre, qui restera, n'en doutons pas, un ouvrage de base dont aucun chercheur s'intéressant à l'art préroman et roman ne pourra plus désormais se passer.

YVES BRUAND.

Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut de France, tome XIV, deuxième partie. Paris, Imprimerie Nationale, 1951, 1 vol. in-4°, 398 p., 3 cartes, 3 fig., 3 pl., 1 index.

Cinq études sont réunies dans ce volume :

1. *Le problème topographique de Litanobriga* (pp. 1-60) : G. MATHERAT situe la station romaine de Litanobriga, mentionnée dans l'Itinéraire d'Antonin entre Caesaromagus (Beauvais) et Augustomagus (Senlis), sur le territoire de Malassise, enclave de la commune d'Apremont dans celle de Creil.

2. *Un contrat de métayage égypto-araméen de l'an 7 de Darius I^{er}* (pp. 61-106) : A. DUPONT-SOMMER reprend l'étude d'un papyrus araméen publié par H. Bauer et B. Meissner dans les *Sitzungsberichte* de l'Académie de Berlin en 1936 ; il corrige diverses lectures, et améliore l'interprétation du texte qu'il commente en comparant d'autres contrats de métayage.

3. *Le Roi de France et la collation plénière (Pleno Jure) des bénéfices ecclésiastiques, étude suivie d'un appendice sur les formulaires de la chancellerie royale* (pp. 107-286) : L'ABBÉ MOLLAT analyse les multiples problèmes d'ordre canonique que pose l'exercice du droit de collation bénéficiaire par la couronne, spécialement de la

fin du ^{xii}^e au ^{xv}^e siècle, et en laissant de côté les droits de régale spirituelle, de patronat et de garde. Il s'agit des bénéfices auxquels la royauté pourvoyait de plein droit, ou par don de joyeux avènement, ou à la suite d'une faveur exceptionnelle accordée par le Saint-Siège, ou à l'occasion de circonstances extraordinaires. L'auteur utilise des sources en majorité inédites recueillies aux Archives nationales.

4. *Essai de topographie antique de Toulouse* (pp. 287-314) : M. BROËNS situe le berceau de Toulouse « aux abords immédiats de la ville actuelle, dans le triangle délimité par la Garonne, le Sauzat et les côtes de Pech-Davy, où des sépultures et des foyers protohistoriques, contemporains de ceux signalés d'autre part entre Pouvoirville et Vieille-Toulouse, ont été mis à jour à diverses époques ». L'axe de la petite rue des Moulins représenterait le *cardo* du castellum romain. La ville paraît s'être formée plutôt par la concrétion progressive d'éléments disséminés que par le développement d'un noyau primitif, et l'étendue considérable de l'enceinte du ⁱⁱⁱ^e siècle doit s'expliquer par la dissémination des principaux édifices publics. Florissante au ^{iv}^e siècle, Toulouse ne fut certainement pas anéantie au ^v^e siècle par la ruée des barbares, et elle connut comme capitale des rois Goths un crépuscule relativement brillant : vis-à-vis de la résidence gothique établie sur la rive gauche de la Garonne, les « Romani » édifièrent d'ailleurs au ^v^e siècle la basilique de Santa Maria Fabricata (la première « Daurade »), ainsi que d'autres églises sur les emplacements futurs de Saint-Sernin, Saint-Etienne et Saint-Jacques. La déchéance politique de Toulouse et la ruine des édifices romains datent de la conquête franque.

5. *Inhumation en terre sacrée dans l'Antiquité grecque : à propos d'une inscription d'Argos* (pp. 315-369) : W. VOLLGRAFF commente une pierre argienne du début du ⁱⁱ^e siècle avant J.-C. dont le texte, lacunaire, comporte une interdiction (μη ἀνοίγε, ou : μη ἀνοίγ[τω μηδείας]) et la mention au génitif de deux ἀρχαγέται; au-dessous de l'inscription, on remarque les figures d'un cratère et d'un caducée. Le savant hollandais rapproche un autre texte épigraphique argien avec ἀρχαγέταις, et d'autres reliefs argiens avec le cratère et divers symboles associés. Son enquête conclut à l'existence à Argos d'un culte mystique de Déméter, Coré et Dionysos, auxquels se seraient ajoutés après coup Hermès et Hécate; les « archégètes » seraient, en l'espèce, des dignitaires de la confrérie religieuse correspondante. Notant ensuite que l'inscription initiale présente, par l'interdiction qu'on y lit, un caractère funéraire et que la pierre, d'après ses dimensions, doit provenir d'un mur de temple, W. Vollgraff discute la question de savoir si les anciens ont connu quelque chose d'analogue à la *depositio ad sanctos* des chrétiens : il croit trouver les preuves que l'inhumation dans un sanctuaire était bel et bien pratiquée, dans l'analyse de plusieurs inscriptions en prose et surtout dans la phraséologie de certaines épigrammes. — Citons ici le *Bulletin épigraphique* de la REG, 67, 1954, p. 111, n° 53 : « La thèse ne peut tenir et tous les textes allégués doivent être interprétés de nouveau, ce qu'a fait systématiquement L. Robert; cf. *Annuaire du Collège de France*, 53^e année (1953), pp. 226-228; l'étude paraîtra dans un volume, *Épigrammes et inscriptions grecques*. »

JEAN MARCADÉ.

BENEDICT NICOLSON. — *Hendrick Terbrugghen*, 1958, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, in-4°, 138 p., 112 ill.

Voici un livre important. Depuis le début du ^{xx}^e siècle, les historiens d'art se sont attachés au caravagisme. Ce grand mouvement, qui a renouvelé la peinture à travers l'Europe, a fait tour à tour l'objet de recherches minutieuses et de larges études. Les découvertes ont été nombreuses, d'importance inégale comme il était inévitable. Portés par le zèle de certains érudits, quelques artistes secondaires ont fini par occuper une place hors de proportion avec leur talent : tel est un peu le cas de Tassel de Langres. Il en va tout autrement avec Hendrick Terbrugghen. Celui-ci est un Maître et qui a exécuté quelques-uns des plus beaux tableaux de son temps.

La découverte de Terbrugghen est assez récente. Certes, les vieux auteurs lui avaient consacré quelques développements et les répertoires mentionnaient son nom : en fait, son œuvre était oublié et, seuls, quelques vieux amateurs se souvenaient avoir vu passer en vente, à des prix modestes, de rares toiles de lui. En 1904, le Dr Bredius songea le premier à lui attribuer un tableau. Le rôle que ce peintre avait joué dans l'évolution de l'art restait ignoré. En 1912, Voss eut l'intuition remarquable que les précurseurs de Vermeer devaient être recherchés à Utrecht. Puis, en 1916, Longhi signalait, dans *Arte*, les Gentileschi comme devanciers du Maître de Delft. La voie était tracée et Terbrugghen devait apparaître comme l'anneau essentiel de cette chaîne qui rattache Vermeer à Caravage.

Les investigations allaient se révéler fécondes. D'année en année, de nouvelles œuvres étaient identifiées. Peu à peu, un grand peintre surgissait devant les yeux émerveillés de ceux qui apprécient les jeux savants de la lumière et goûtent les modulations raffinées de la couleur. On discernait enfin à la suite de quelles transformations successives l'univers dramatique de Caravage avait pu aboutir chez Vermeer à un monde apaisé, d'une clarté sereine, comment le contraste s'était transformé en harmonie. La découverte était capitale pour les historiens et délectable pour les amateurs.

Tant de détails accumulés, d'informations recueillies méritaient d'être mis en œuvre. M. B. Nicolson, qui avait participé à ces recherches, était tout désigné pour composer le livre attendu sur ce beau sujet. Son ouvrage réunit les connaissances déjà acquises sur ce Maître attachant, les précise et les complète. Un catalogue raisonné recense les œuvres retrouvées et les peintures douteuses : presque toutes sont reproduites. Une bibliographie soignée termine l'ouvrage : on n'y relève que de rares omissions et peut-être sont-elles volontaires, par exemple en ce qui concerne la notice élogieuse que Gault de Saint-Germain consacre à Terbrugghen (*Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, 1841, t. II, p. 48). Il est vrai que ce compilateur se contente à peu près de répéter les propos des vieux auteurs.

La biographie de Terbrugghen peut être résumée en peu de mots et comporte encore bien des obscurités. La peinture appartenait à une vieille famille catholique de la province d'Overijssel. Il naît, près de Deventer, en 1588. Comme Poelenburgh, de deux ans son aîné, il fait ses études chez Abraham Bloemart, puis se rend

très jeune en Italie. De caractère secret et mélancolique, il n'attire guère l'attention alors que Honthorst s'entoure de réclame. Il est de retour à Utrecht en 1615. Un second voyage en Italie, au cours duquel il aurait étudié les œuvres de Gentileschi et du Tessinois Serodine, reste une hypothèse. En 1616, il se marie et de nombreux enfants naissent. Il meurt jeune en 1629.

M. Nicolson procède à une analyse pénétrante de l'art de Terbrugghen. Les premiers essais de l'artiste restent encore inconnus. Les œuvres les plus anciennes qui aient été retrouvées (*Le Couronnement d'épines* de Copenhague, *La Décollation de saint Jean-Baptiste* d'Edimbourg) font apparaître la double influence des vieux Maîtres nordiques, Dürer et Lucas de Leyde, d'une part, et celle de Caravage, d'autre part. Malgré certaines maladresses, en dépit d'une composition encore archaïque et parfois de l'agitation maniériste des draperies, de beaux morceaux annoncent déjà un artiste personnel et remarquablement doué, en particulier l'expression intense de certains visages. Le talent du jeune peintre mûrit vite. De 1621 datent les vigoureux apôtres de Deventer, les délicieux flûtistes de Cassel et l'admirable *Vocation de saint Matthieu* du Central Museum d'Utrecht. Dès lors, commence une production abondante qui comportera maints chefs-d'œuvre. En raison de ses charges de famille le peintre multiplie les joueurs de luth, les duos, les joyeux chanteurs ou buveurs qui étaient de vente facile. Pourtant, ces tableaux, quelque peu commerciaux, gardent toujours du style et surtout ils offrent à leur auteur l'occasion de poursuivre ses recherches en ce qui concerne le coloris. M. Nicolson examine tour à tour l'évolution qui se produit dans l'expression des personnages, la disposition des draperies, la répartition de la lumière, spécialement dans les scènes « à la chandelle » et enfin l'utilisation de la couleur. Terbrugghen jouissait d'une réputation singulièrement sensible. Il excellait à percevoir les variations des teintes dans la pénombre et le jeu délicat des reflets. Sur ce point, il est en avance sur son temps et l'on conçoit qu'il ait pu intéresser Rubens.

Un autre problème reste à résoudre : quelle a été l'influence de Terbrugghen sur Georges de La Tour ? Diverses analogies s'expliquent sans doute par le fait que les deux artistes ont traité des sujets semblables, qu'ils ont puisé aux mêmes sources et que leurs sensibilités étaient assez voisines. Convient-il d'aller plus loin ? Il n'est pas douteux que Terbrugghen a précédé La Tour sur la route qui a conduit le peintre lorrain à un éclatant succès au xx^{e} siècle. M. Blunt a envisagé la possibilité d'un séjour de La Tour en Hollande. D'ailleurs il n'est guère probable que Terbrugghen, en dépit — ou plutôt à cause — de sa vision si nuancée puisse un jour rivaliser auprès du grand public avec celui qui fut peut-être son disciple. Pour une telle réussite, il faut des moyens simples et systématiques, donc faciles à reconnaître. L'immense réputation de Maîtres comme Greco ou Georges de La Tour s'explique en partie parce qu'un œil peu exercé reconnaît immédiatement les caractéristiques de leur manière.

La France possède assez peu d'œuvres de Terbrugghen. Même au xviii^{e} siècle, alors qu'elle était si riche en peintures hollandaises, elle semble en avoir eu un bien petit nombre. Le célèbre marchand et critique d'art Lebrun, le premier qui ait proclamé que Vermeer était

un très grand peintre, ne signale aucune toile de Terbrugghen comme ayant traversé son « cabinet ». Il mentionne seulement le nom de ce Maître dans sa table et dans la notice qu'il consacre à Abraham Bloemart dont il reproduit un « joyeux buveur ». La patiente enquête de M. Nicolson n'a permis de déceler en France, outre deux tableaux de collections privées, que la première version de *La Vocation de saint Matthieu* au Musée du Havre, les deux *Luthistes* d'Alger et de Bordeaux et le *Duo* acquis par le Louvre en 1954, œuvre d'une jolie qualité chromatique. Il y avait aussi, *Saint Sébastien secouru par les Saintes Femmes*. Après un court séjour dans le commerce, ce chef-d'œuvre a été acquis par le Musée d'Oberlin : heureux musée ! Cependant, il doit encore subsister, dans quelques musées de province ou dans certains dépôts consentis à des administrations, des peintures de Terbrugghen, qui se dissimulent sous de fausses attributions. M. Lacotte vient d'en découvrir deux et l'on souhaite qu'il les publie bientôt. D'autre part, si le bruit dont Gault de Saint-Germain s'est fait l'écho était fondé, peut-être y aurait-il encore dans quelques églises italiennes des toiles du Maître d'Utrecht. Il s'agirait alors d'œuvres précoces et, à ce titre, elles combleraient une lacune. Il n'est pas douteux que le livre de M. Nicolson constitue une base idéale pour procéder à de futures investigations. Les chercheurs qui feront encore à l'avenir quelques découvertes lui en devront, pour une bonne part, le mérite.

Cet excellent ouvrage marque aussi l'évolution du goût à notre époque. Désormais, l'école d'Utrecht, naguère délaissée, jouit d'un prestige croissant. Grâce à sa « médiation », pour reprendre l'heureuse expression de M. Leymarie, elle a exercé une influence aussi large que féconde, ce qui lui vaut dans l'histoire de l'art une place de premier plan. Elle a assimilé les enseignements de l'Italie, préparé Rembrandt et Vermeer, procédé à des échanges enrichissants avec la Flandre. Elle a également contribué à la formation de certains genres en honneur au cours du xviii^{e} siècle français : les pastorales de Bloemart préfigurent celles de Boucher. Il est vrai que Bremberg et Poelemburgh, jadis fort admirés, ne retiennent plus guère l'attention. Mais certaines de leurs œuvres mériteraient peut-être d'être examinées à nouveau : elles feraient alors apparaître des tendances qui intéresseraient davantage notre temps. Il y a, au Musée de Gray, une *Annonce faite aux bergers* de Poelemburgh (dépôt du Louvre) qui est un nocturne délicat et séduisant, bien différent de la production courante de cet artiste. Pour Honthorst, le rival heureux et fêté de Terbrugghen, M. Nicolson se montre vraiment bien sévère. Il a été puni de son succès par l'attribution de nombre d'œuvres médiocres — dont il était innocent. Et puis, lui aussi, quoique moins subtil, il annonce parfois Vermeer. N'y a-t-il pas quelques rapports dans la présentation, l'éclairage et le coloris, entre son *Entremetteuse* du Musée d'Utrecht et *La Jeune Fille et le soldat*, de Vermeer, cette perle de la collection Frick ?

Quoi qu'il en soit, le livre de M. Nicolson restera fondamental pour l'étude de Terbrugghen et de l'école d'Utrecht. Les historiens auront toujours autant de profit à le consulter que les amateurs à le lire.

A.-P. DE MIRIMONDE.

T A B L E D E S M A T I È R E S

PREMIER SEMESTRE 1959

SIXIÈME PÉRIODE — TOME CINQUANTE-TROIS

1.080 à 1.085° livraison

ANANOFF (ALEXANDRE)	Identification de deux dessins de Fragonard ayant figuré au Salon de 1765	61
BARRELET (JAMES)	Chardin du point de vue de la verrerie	305
BODELSEN (MERETE)	The missing link in Gauguin's cloisonism	329
BOUSQUET (JACQUES)	Un compagnon des caravagesques français à Rome, Jean Lhomme	79
CIPRUT (EDOUARD-JACQUES)	Le chef-d'œuvre de Mathieu Jacquet de Grenoble, la « Belle Cheminée » du château de Fontainebleau	271
DHANÈNS (ELISABETH)	The David and Bathsheba drawing	215
DONNAY (GUY)	Un sculpteur grec méconnu, Léocharès	5
EITNER (LORENZ)	The Sale of Géricault's studio in 1824	115
FARÉ (MICHEL)	Attrait de la nature morte au XVII ^e siècle	129
FOURNIER (FERNAND)	Portraits anonymes et « portrait parlé »	345
GALLENKAMP (GEORGE VAN DER-VEER)	An early group portrait by Hyacinthe Rigaud	45
GANTNER (JOSEPH)	Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci, au château de Milan	27
GRANET (SOLANGE)	Les origines de la place de la Concorde à Paris; les projets conservés aux Archives Nationales	153
HAWCROFT (FRANCIS W.)	Giovanni Battista Busiri	295
JULIAN (RENÉ)	Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini	357
KOCH (ROBERT)	Art Nouveau Bing	179
LETHÈVE (JACQUES)	La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900)	315
LOPEZ-REZ (JOSÉ)	A head of Philip IV by Velazquez in a Rubens allegorical composition	35
PANOFSKY (ERWIN)	Introducing Benignus Campus	257
PICARD (CHARLES)	La légende de Phèdre sur le vase d'onyx du trésor de l'abbaye à Saint-Maurice d'Agaune	193
POST (CHANDLER-RATHFON)	Diego de la Cruz	21
SCHWARZ (HEINRICH)	Two unknown portraits of Manet	247
SEZNEC (JEAN)	Stendhal et les peintres bolonais	167
TANEYEW (TINATINE)	Voille and Viollier	107
TOLNAY (CHARLES DE)	L'Autel Mérode du Maître de Flémalle	65
VAN PUYVELDE (LEO)	Les « Saint Ignace » et « Saint François-Xavier » de Rubens	225
WILDENSTEIN (GEORGES)	Un carnet de dessins de Sisley au Musée du Louvre	57
	Le décor de la vie de Chardin d'après ses tableaux	97
	Les Vierges de Nicolas Loir, contribution à l'histoire de l'académisme au XVII ^e siècle	145
	Les Davidiens à Paris sous la Restauration	237
	Jacques Pinaigrier. Son inventaire après décès	283

B I B L I O G R A P H I E

ALDO BERTINI, *I Disegni della Biblioteca reale di Torino* (Sylvie Béguin), p. 256. — *Bildhauer des Mittelalters, gesammelte studien von Wilhelm Vöge*, Vorwort von Erwin Panofsky (J. A.), p. 192. — F. BOLOGNA, *Francesco Solimena* (Michaël Levey), p. 5 du supplément d'avril 1959. — M. DELAY, *La jeunesse d'André Gide*, tome II (J. A.), p. 7 du supplément d'avril. — WILLI DROST, *Adam Elsheimer als Zeichner* (Colin Eisler), p. 5 du supplément d'avril. — PAUL F. GEISENDORF, *Le livre des habitants de Genève* (G. W.), p. 4 du supplément d'avril. — ROBERT GENAILLE, *La peinture en Belgique de Rubens aux Surréalistes* (A.-P. de Mirimonde), p. 8 du supplément d'avril. — DR. H. GOLLOB, *Karnuntums Wiederaufbau : Moderne Probleme der Wiederbelebung und denkmalpflegerischen Erhaltung antiker Ausgrabungen*; Id., *Götter in Karnuntum; Die Metamorphosen des Eros : Die Verwandlung der archaischen Götterwelt in die Götter Homers* (Jean Marcadé), p. 191. — LOUIS GRODECKI, *Au seuil de l'art roman, l'architecture ottonienne* (Yves Bruand), p. 372. — HANNO HAHN, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser* (Francis Salet), p. 1 du supplément d'avril. — KONRAD HUSELER, *Deutsche Fayencen* (Hans Haug), p. 255. — *Inscriptions et Belles Lettres de l'Institut de France (Mémoires présentés à l'Académie des)* (J. Marcadé), p. 372. — AUGUST KLEEGER - HOCHNATURN, *Die Wandgemälde in der Sankt-Prokulus-Kirche zu Naturns* (Yves Bruand), p. 64. — *Die Kunstdenkmäler des landes Schleswig-Holstein Stad Flensburg* (Germain Bazin), p. 5 du supplément d'avril. — BENEDICT NICOLSON, *Hendrick Terbrugghen* (A. P. de Mirimonde), p. 373. — ERWIN-WALTER PALM, *Los monumentos arquitectonicos de la Española con una introducción a América* (Francis Salet), p. 191. — ERWIN PANOFKY, cf. *Bildhauer des Mittelalters...* — B. W. ROBINSON, *A descriptive catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library* (J. David-Weill), p. 3 du supplément d'avril. — MARIO SÁLMÍ, *Chiese romaniche della campagna toscana* (J. Vallery-Radot), p. 1 du supplément d'avril. — PETER C. SWANN, *La peinture chinoise* (M. F. Léger), p. 128. — WOLFGANG WIEMER, *Die Baugeschichte und Bauhütte der Ebracher Abteikirche* (Yves Bruand), p. 2 du supplément d'avril. — EDGARD WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance* (J. A.), p. 64. — H. WOLFFLIN, *The sense of form in art* (Raoul Egermann), p. 64. — FEDERICO ZERI, *Pittura a Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione di Gaeta* (Germain Bazin), p. 127.

C H R O N I Q U E D E S A R T S

L'Institut Royal du patrimoine artistique, par G. W.; — Chronique. (12 pages)	Numéro de Janvier
Le Centenaire de la « Gazette des Beaux-Arts », par G. W.; — Chronique; Thèses d'histoire de l'art des universités allemandes, suisses et autrichiennes. (20 pages)	Numéro de Février
L'Inventaire du Fonds Français du Cabinet des Estampes de Paris, par G. W.; — Chronique; — Thèses et Mémoires de l'École du Louvre en préparation depuis 1950. (20 pages)	Numéro de Mars
Du nouveau dictionnaire des artistes contemporains encore en cours, par Hans Vollmer; — Chronique. (20 pages)	Numéro d'Avril
Le souvenir de Salomon Reinach, par G. W.; — Chronique. (20 pages)	Numéro Mai-Juin

SOMMAIRE

CONTENTS

ERWIN PANOFSKY :

Professeur à l'Institute of Advanced Study, Princeton, New Jersey : *Introduction à la connaissance de Benignus Campus*. p. 257

Professor, the Institute of Advanced Study, Princeton, N.J. : *Introducing Benignus Campus*..... p. 257

EDOUARD-JACQUES CIPRUT :

Délégué au recensement des monuments anciens de la France : *Le chef-d'œuvre de Mathieu Jacquet de Grenoble, la « belle cheminée » du château de Fontainebleau*..... p. 271

Deputy for census of ancient monuments in France : *The masterpiece of Mathieu Jacquet de Grenoble, la « Belle Cheminée » of Fontainebleau*..... p. 271

GEORGES WILDENSTEIN :

Jacques Pinaigrier. Son inventaire après décès..... p. 283

Jacques Pinaigrier. His inventory..... p. 283

FRANCIS W. HAWCROFT :

Conservateur-adjoint du Castle Museum, Norwich : *Giovanni Battista Busiri*..... p. 295

Deputy-Curator and keeper of Art, Castle Museum, Norwich : *Giovanni Battista Busiri*..... p. 295

AMES BARRELET :

Délégué général adjoint de la Fédération des Chambres syndicales de l'industrie du verre : *Chardin du point de vue de la verrerie*..... p. 305

General assistant deputy of the Federation des Chambres syndicales of glass manufacture : *Chardin from the point of view of glass-ware*..... p. 305

JACQUES LETHÈVE :

Conservateur au Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris : *La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900)*..... p. 315

Curator, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris : *The influence of English pre-Raphaelites in France*..... p. 315

MERÈTE BODELSEN :

Historien d'art, auteur de travaux autour de Gauguin : *Contribution à l'étude du cloisonnisme de Gauguin*..... p. 329

Art historian, author of works about Gauguin : *The missing link in Gauguin's cloisonism*..... p. 329

FERNAND FOURNIER :

Maître de Recherches au Centre National de la Recherche Scientifique, Directeur du Laboratoire de l'Identité judiciaire : *Portraits anonymes et « Portrait parlé »*..... p. 345

Research master at the Centre National de la Recherche Scientifique, Director of the Laboratory of the Identité judiciaire, Paris : *Anonymous portraits and the "Spoken portrait"*..... p. 345

RENÉ JULLIAN :

Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon : *Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini*..... p. 357

Curator of the Musée des Beaux-Arts, Lyon : *Arnolfo di Cambio and Pietro Cavallini*..... p. 357

BIBLIOGRAPHIE par :

MM. Yves BRUAND, bibliothécaire au Cabinet des Estampes, J. MARCADÉ, professeur à l'Université de Bordeaux, A.-P. DE MIRIMONDE, conseiller maître à la Cour des Comptes..... p. 372

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Enfant porteur de la couronne royale, motif qui décorait la « Belle Cheminée », par Mathieu Jacquet. Paris, Musée du Louvre. Phot. Archives photographiques.

Reproduced on the cover:

Child bearing the royal crown, which decorated the « Belle Cheminée » by Mathieu Jacquet. Paris, Musée du Louvre. Phot Archives photographiques.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *The James de Rothschild Collection at Waddesdon Manor* (Architecture, meubles peintures, porcelaines, livres, par MM. Francis WATSON, Philippe d'ESTAILLEUR, Denys SUTTON, Michael LEVEY, Ellis WATERHOUSE, Christopher WHITE, Arthur LANE, Anthony HOBSON).

ERRATUM : Dans l'article de M. Ch. PICARD, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1959, pp. 193 sqq. : *La légende de Phèdre sur le vase d'onyx du Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Againe*, deux erreurs de chiffres se sont glissées : p. 193, ligne 6, au premier paragraphe, lire : « depuis le IV^e siècle après J.-C. » ; p. 196, ligne 9, lire, pour les dates de l'activité d'Ad. Furtwaengler : « fin du XIX^e et début XX^e ».

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

publiée mensuellement

depuis 1859

THE DEAN OF ART REVIEWS

Published Monthly

Since 1859

ABONNEMENT ANNUEL (1959)
France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :
France, Union Française : 700 F

SUBSCRIPTION PRICE (1959)
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY :
\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs